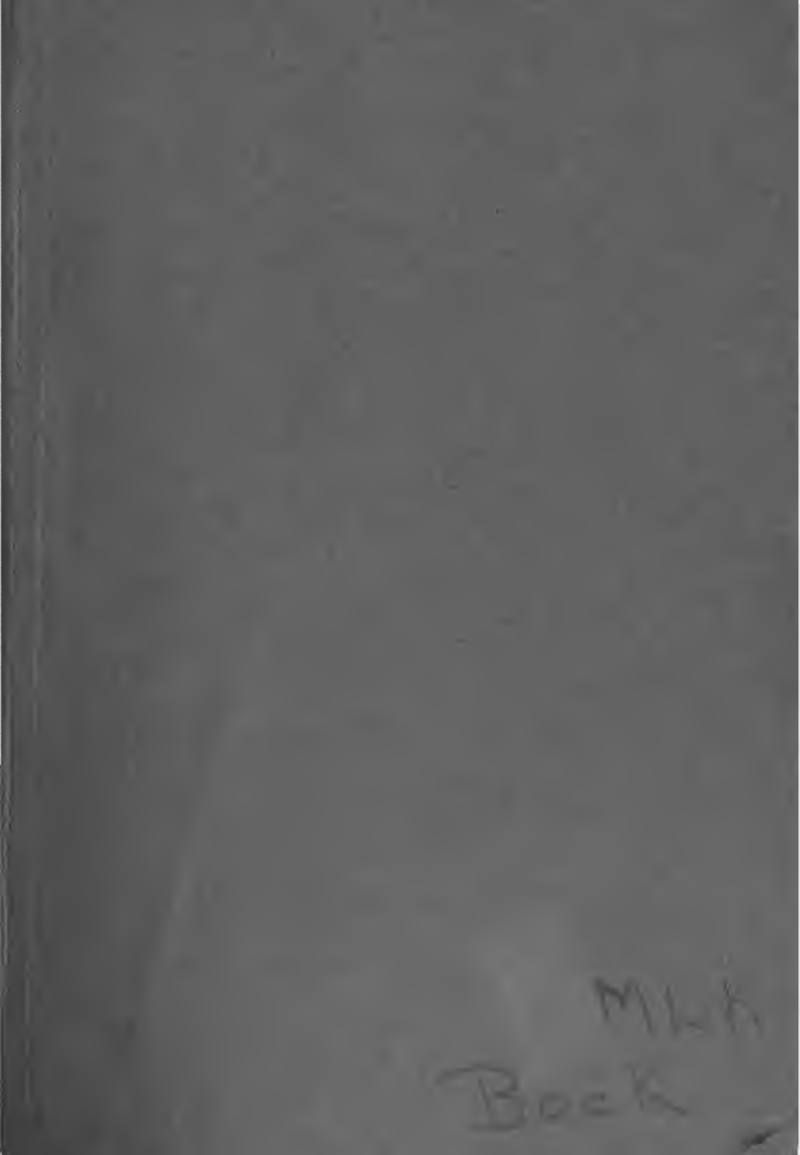


Florentinische und venezianische Bilderrahmen aus der Zeit der ...

Elfried Bock

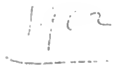






ELFRIED BOCK

FLORENTINISCHE UND VENEZIANISCHE BILDERRAHMEN





FLORENTINISCHE UND VENEZIANISCHE BILDERRAHMEN



Druck: Alphons Bruckmann, München.

FLORENTINISCHE UND VENEZIANISCHE BILDERRAHMEN AUS DER ZEIT DER GOTIK UND RENAISSANCE

VON ELFRIED BOCK

MÜNCHEN 1902 VERLAGS-
ANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.

MEINER MUTTER

Jedes Bild bedarf schlechterdings der Umrahmung. Einmal ist es überhaupt wohlthuend für das Auge, die Grenze der Fläche, die es ansieht, betont zu sehen. Ein einfaches Blatt Papier von rechteckigem Format sagt uns nichts. Das Auge gleitet gleichgültig darüber hin. Das Format scheint ein zufälliges zu sein. Wiederholt man auf dem Blatt mit ein paar Strichen dessen Umrisslinie in kleinerem Masstabe, so bietet sich sofort ein gänzlich veränderter Anblick. Das Auge schweift nicht mehr ziellos über die Fläche hin. Der Eindruck des Zufälligen im Format ist dem einer gewissen Notwendigkeit gewichen.

Für Bilder, Reliefs und Werke der graphischen Kunst gelten hier die gleichen Gesetze. Heutzutage bedeutet es einen Schritt vorwärts, dass die Maler sich überhaupt wieder selbst mit der Umrahmungsfrage beschäftigen und der geistlose Fabrikbetrieb nicht mehr unbedingt die Herrschaft hat. Mit unbegreiflicher Gleichgültigkeit haben die Maler bis vor nicht langer Zeit darüber hinweggesehen, in welche Umgebung ihre Bilder hineingerieten. Mit einem beliebigen Goldrahmen ist es nicht gethan. In Schicks Böcklin-Tagebuch finden sich zuweilen Böcklins Bemühungen verzeichnet, Bild und Rahmen in Einklang zu bringen, das Gold, das bekanntlich die heterogensten Farben im Bild zusammenbringen kann, auf das Feinste abzutönen, und Böcklins Beobachtungen über die Wirkung der Rahmen auf die Bilder sind sicherlich sehr interessant. Doch handelt es sich immer um die Farbe, aber auch die formale Frage sollte hier eine Rolle spielen und es scheint eine verdienstliche Aufgabe, auch in dieser Beziehung einmal einen Blick in den Spiegel der guten alten Zeit thun zu lassen. Wie sehr es uns an der stilistischen Sicherheit älterer Zeiten mangelt, wo die Künstler nicht zu tasten brauchten, sondern scheinbar instinktiv das Richtige fanden, weil die Menschen selber stilgerecht bis in die Schuhspitze waren, zeigt sich nirgends deutlicher, als wenn wir heute eine Kunstausstellung durchwandern und auf die Experimente hin ansehen, welche die Maler mit ihren Bilderrahmen machen.

Mit der Buchillustration ist es nicht anders. Man kann heute, was früher undenkbar gewesen wäre, Illustrationen finden, welche die ganze Buchseite bis zum letzten Rand und Rest füllen, ohne einen anderen einleuchtenden Grund des Abschlusses, als den, dass das Papier eben zu Ende ist. Der erste frappierende Eindruck soll gar nicht geleugnet werden; aber man braucht nur ein etwas empfindliches Auge zu besitzen und man wird das Bild nicht mehr ohne Widerwillen, ohne ein direkt körperliches Unbehagen ansehen können. Die räumliche Vertiefung, die erste Bedingung eines Bildeindruckes, wird stark beeinträchtigt, wenn die Umrahmung wegfällt. Vergeblich würde man das Opus eines grossen Künstlers daraufhin untersuchen. Dürer experimentierte gern und stellte sich die schwersten Aufgaben. Er hat sich auch mit dieser Frage oft genug auseinandergesetzt. Bei den Titeln zu den drei grossen Holzschnittfolgen hilft er durch feine künstlerische Rechnungen über den fehlenden Rahmen hinweg. Der Strahlenkranz um die Muttergottes genügte dem Künstler anscheinend nicht, den Umriss des Bildes zu festigen, so zog Dürer den tragenden Halbmond hoch empor. Die Absicht ist unverkennbar. Dieselbe Rolle spielt ein Wolkenkranz bei den Titeln zur Apokalypse und zur grossen Passion. Und ein neuer Zug kommt hinzu. Das im Verlage von E. Zehl, Leipzig, erschienene Werk von Reproduktionen der drei Folgen giebt zum Beispiel den Titel »Der Schmerzensmann« in einem Zustande, der eine Lücke empfinden lässt. Dürer hatte dem Blatt durch eine Inschrift einen so starken dekorativen Accent versetzt, dass dadurch zugleich mit der unten herumgeführten Wolkengrenze eine ähnliche Geschlossenheit erzielt zu sein scheint, zu der sonst die Umrahmung verhelfen kann. So viel ist klar: auf irgend eine Weise muss sich der Künstler entschuldigen.

Oben wurde erwähnt, dass die räumliche Deutlichkeit des Bildes durch das Fehlen eines äusseren Abschlusses getrübt werde. Ein Besuch im Künstleratelier lehrt das. Die ungerahmte Fläche, die das Kunstwerk trägt, scheint überzuquellen, statt den Blick in die Tiefe zu gewähren. Ein geschultes Auge mag auch in solchem Falle die geschlossene Komposition sehen, obwohl auch der Künstler oft genug Überraschungen erfährt, wenn er sein Bild im Rahmen wiedersieht — jedenfalls bleibt das Auge des Laien unbefriedigt.

Die Illusion stellt sich nicht ein, und der erzieherische Wert des Kunstwerkes geht verloren.

Wir sprachen auch einleitend davon, dass nicht nur hinsichtlich der Farbe, sondern auch hinsichtlich der Form die Rahmen zu differenzieren seien. Alte Tafelbilder — aus gotischer Zeit — lassen den Sinn solcher Einfassung ohne weiteres erkennen. Die Einzelfiguren der Heiligen sind durch Säulenarkaden zu einander in Beziehung gesetzt. In der byzantinischen Kunst, die ja in dauerndem Kontakt mit der absterbenden Antike geblieben war, sind diese Darstellungen auch ganz geläufig. Sie weisen zurück auf die altchristlichen Sarkophage, die, wiederum an ältere Vorbilder sich anlehnend, in genau gleicher Weise verziert waren. Ein solcher Sarg ist gedacht als ein ernstes Haus, in dessen Säulengängen sich die Heiligengestalten in feierlicher Stille ergehen. Wie die Malerei diese einsamen Figuren auf die Fläche bannte, so gab sie auch die Räumlichkeit in reduzierter Darstellung. Wir können diese Beobachtung ruhig verallgemeinern: der Rahmen soll nicht nur ein äusserer Abschluss zur Dekoration des Kunstwerkes sein, sondern er giebt eine Anweisung auf den Bildraum. Der Rahmen ist selbst Raum. Es sei uns eine kurze Ausführung dazu gestattet.

Ein Bild versetzt den Beschauer, wenn die beabsichtigte Illusion überhaupt zustande kommt, in einen Raum. Wir sind gewöhnt, ein Gemälde im Eindruck als etwas Dreidimensionales zu fassen. Der Rahmen ist sicher nicht dazu da, um die benutzte Bildtafel oder -leinwand zu umgrenzen, sondern schliesst den im Bild dargestellten Raum ein. Danach hat sich seine Form zu richten. Denn er soll so im Dienste der Bildwirkung stehen, dass er nicht als etwas Selbständiges neben dem Bilde erscheint, sondern als etwas Selbstverständliches betrachtet wird, das doch im Stillen seine Arbeit verrichtet. Zumal bei der in den letzten Jahrhunderten gängigen Form des Rahmens, die sich nach dem Bild zu stark abschrägt, ist das nicht berücksichtigt worden. Der Rahmen ist je nach der Stärke seines Abfalles gegen das Bild dazu angethan, in uns eine ganz bestimmte Tiefenvorstellung anzuregen. Diese sollte korrespondieren mit den Dimensionen des Bildraumes. So inkonsequent es aussieht, wenn etwa ein holländisches Stilleben, das an einer flachen Wand hängendes Geflügel darstellt, von einem

Rahmen eingeschlossen wird, der mit einem so und so starken Abfall gegen das Bild das Auge in die Tiefe führen will, ebenso widersinnig ist es, ein tiefgründiges Interieur mit ganz flachen Leisten einzurahmen. Acceptiert man diese Auffassung, so wird man auch — für alle Fälle — eine Rahmenform verdammen, die, heutzutage oft genug verwandt, das Bild in der vordersten Fläche wie auf einem Präsentierteller darbietet. In diesem Fall kreuzen sich die Linien des Rahmens mit denen, die für unser Auge die Räumlichkeit des Bildes festlegen, sie führen am Bild vorbei oder ganz aus diesem heraus.

Sollen wir die Hauptsache pointiert sagen, so muss der Rahmen passen wie ein Kleid, das auffällt, und das heisst unangenehm auffällt, wenn es zu weit oder zu eng ist.

I

FLORENZ

I. DIE GROSSEN ALTARBILDERRAHMEN

Die erste glänzende Figur in der Geschichte der florentinischen Malerei ist Giotto. Wir würden gern auch unsere Studie über die dekorative Ausstattung der Gemälde damit begonnen haben, dass wir ein Altarwerk Giottos mit seinem alten Rahmen dem Leser als erstes Beispiel vorführten. Es ist nicht möglich; denn es giebt keines.

Über Giottos Altarbildern hat ein eigner Unstern gewaltet. Die Zahl der erhaltenen ist zunächst überhaupt klein, und was wir besitzen, hat fast durchweg eine spätere Zeit dem eigenen Geschmack durch eine neue Umgebung mundgerecht gemacht oder Rahmen im alten Stil dazu komponiert ohne genaue Vorbilder. Auch wir müssen uns also begnügen, aus spärlichen Resten Schlüsse zu ziehen.

Wenn ein Bild vom Ruhme der Madonna Cimabues in Santa Maria Novella — die Anekdote von dem festlichen Transport ist allbekannt — von Anbeginn eine so einfache Umrahmung getragen hat, wie es die heutige ist, eine gleichzeitige einfache Leiste, die abwechselnd Medaillons mit Halbfiguren und Ornamentstreifen aufweist, wie sie auch Cimabues Fresken in Assisi als gemalte Umrahmung tragen, so kann man daraus auch für die grossen Madonnenbilder Giottos den Schluss ziehen, dass die Umrahmung recht einfach gehalten war. So ist sicher Giottos Madonna in der Florentiner Akademie umrahmt gewesen, die ja auf Cimabues Rucellai-Madonna als Vorbild zurückgeht, und bis ins Quattrocento, sagen wir bis zu Fiesoles Madonna dei Linajoli, können wir diese einfache Art verfolgen. Und in Siena, dessen Kunst wir in der Folge häufig als Parallele heranzuziehen gedenken, scheinen Guido, Duccio, Simone die grossen, feierlichen Madonnenbilder ebenso schlicht umrahmt zu haben.

Dies ist ein Rest byzantinischen Kunstgeschmackes, der die Tafelbilder ebenfalls nur mit Ornamentleisten ohne architektonischen Aufbau umzog.

Giotto hat sich für seine Malerei den Dekorationsstil der Cosmaten zu eigen gemacht, und auch in Rahmenresten seiner Bilder ist der Einfluss dieser Schule zu erkennen. Wir erinnern

hier an das Triptychon in der Sakristei von Sankt Peter in Rom, das allerdings mit vielen modernen Zuthaten restauriert ist, dessen alten Aufbau wir uns aber noch denken können. Es ist eins der



Mittelbild aus dem Triptychon Giottos in der Sakristei von Sankt Peter in Rom

frühesten Altarbilder in dieser später so beliebten Form und besteht aus drei auf beiden Seiten bemalten Tafeln und einer Predella. Wir sehen hier — nehmen wir die Haupttafel mit der Darstellung des thronenden Christus heraus — bereits einen völlig architektonischen Aufbau. Die Darstellung ist unter einen Spitzbogen gebracht, der im Innern noch durch einen Kleeblattbogen bereichert



Giotto, Altarbild in der Pinakothek von Bologna

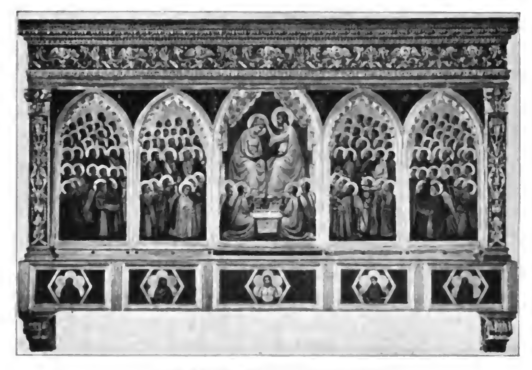
ist, überhöht von einem hochgestelzten Giebel, den wir uns besonders merken; denn er hat in Florenz bis ins Quattrocento fast immer den gotischen Spitzbogen mit den geschweiften Schenkeln vertreten. Der Giebel trägt als Schmuck im Medaillon eine Halbfigur und Zwickel mit Ornament, das der musivischen Technik nachgebildet ist. Zu beiden Seiten der Darstellung sehen wir als Stützen des Giebels pilasterartige Leisten emporsteigen, bemalt mit Heiligen in ganzer Figur und Mosaikornament.

Die Silhouette des Rahmens ist verändert. Man hat die Zwischenräume der Giebel mit blödem modernen Ornament gefüllt. Sehen wir aber einmal den Thron Christi auf seine Dekoration hin an, so ergänzen wir leicht die Krabben und die Kreuzblume am Rahmengiebel und wohl Fialen auf den horizontalen Flächen, mit denen die flankierenden Leisten oben abschliessen. Nehmen wir noch den modernisierten Rahmen um Giottos Altarbild in der Pinakothek von Bologna zu Hilfe, so sollten wir uns unschwer vorstellen können, wie ein echter Giotto-Rahmen ausgesehen hat.

Giottos dekorativer Stil wurde immer einfacher. Von den

reichsten Formen, die wir etwa in der gemalten Umrahmung der Deckenfresken in der Unterkirche San Francesco (Assisi) erkennen, gelangt er allmählich zu den ganz schlichten und doch grossen architektonischen Rahmen, wie sie die Heiligengestalten seiner Fresken in Santa Croce in Florenz einschliessen. Die Leisten, welche die Reliefs am Campanile umziehen, konnten nicht einfacher sein.

Vielleicht ist gerade die grosse Einfachheit in Giottos Deko-



Giotto, Krönung Mariae, in S. Croce zu Florenz

ration, die sich auch auf seine Tafelbilderrahmen übertragen musste, der Grund, weshalb wir so wenig mehr von den letzteren besitzen. Wir verweisen da auf Giottos Krönungsbild in Santa Croce. Der alte Rahmen mochte im 15. Jahrhundert etwas unansehnlich geworden sein, und man glaubte dem alten Meister dadurch seine Hochachtung zu beweisen, dass man sein fünfteiliges Altargemälde in einen prunkvollen Renaissancerahmen steckte; was nicht hineinpasste, wurde weggeschnitten. Wenn wir derartigen Kruditäten einmal in kleinen Landkirchen begegnen, so in San Martino a Mensola bei Florenz, das mit seinem unberührten Innern

und den prächtigen alten Bildern und Rahmen uns als ein entzückendes Quattrocentokirchlein überrascht, so drücken wir gern ein Auge zu, aber wie in Florenz solche ländlichen Naivetäten vorkommen konnten, kann man schwer verstehen.



Simone Martini, Verkündigung, in den Uffizien zu Florenz

Nicht viel besser sind wir gestellt, wenn wir uns in Siena nach den Umrahmungen der Bilder des Trecento umsehen.

Bei Duccios Dombild, welchem seiner Zeit die gleichen Ehren erwiesen wurden wie Cimabues Madonna Rucellai, kann kein Zweifel obwalten. Die ganze Anlage und das Format des Gemäldes mit der Rückseite voll winziger Bilderchen sagt uns, dass auch hier wie bei den frühesten Florentinern kein architektonisch aufgebauter Rahmen verwandt worden ist, sondern eine schlichte, wohl mit gepresstem Ornament verzierte Leiste den ganzen Komplex umzogen hat. Simone Martini dagegen, Giottos grosser Zeitgenosse,

muss für seine Bilder sich bereits der gotischen Rahmen mit gipfelnden Fialen bedient haben. Seine berühmte Verkündigung in den Uffizien ist ganz neuerdings mit einem neuen Rahmen umschlossen worden, welcher Anspruch darauf zu machen scheint, als stilistisch passend angesehen zu werden. Allein in Wirklichkeit hat man dem Rahmen die Form der Gotik vom Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts gegeben, und zwar der florentinischen. Nach dieser Form des Spitzbogens mit den seitwärtigen Verköpfungen, welche in Florenz und in der Folge auch in Venedig ganz ausserordentlich beliebt wurde, sucht man eigentümlicherweise in Siena vergeblich. Die ganze Bildung des Rahmens widerspricht dem Stil Simones, auf dessen Bildern nie ein lautes Wort gesprochen wird.

Es giebt in Siena, verborgen in dem wenig bekannten Kirchlein San Pietro Ovile, eine alte Nachbildung dieser Verkündigung, wohl erst aus dem Quattrocento, von einem jener sonderbaren Epigonen, die eigentlich nur ein blasser Abklatsch des sienesischen Trecento waren, ohne selber etwas Neues zu leisten. Die Kopie steht künstlerisch nicht sehr hoch. Die zarte Stimmung Simones ist gewichen, alles etwas gleichgültig geworden. Wie konventionell erscheint hier die Haltung der Maria mit dem ganz äusserlich kopierten Griff der rechten Hand gegenüber der im Schreck zusammenschauernden, schamhaft zurückweichenden Jungfrau auf Simones Bild!

Der alte Rahmen umschliesst noch das Bild in Siena. Schöner an sich mag ja der Rahmen sein, der jetzt Simones Bild einfasst, aber stilistisch passender ist derjenige der Kopie, zumal wenn wir annehmen, dass wie das Bild auch dieser an Zierlichkeit eingebüsst hat. Eine augenscheinliche Veränderung ist die, dass der Rahmen sich jetzt rechteckig von Leisten umschlossen zeigt, statt oben in Giebeln und Fialen zu endigen. Das Wichtige ist der Eindruck des Flächenhaften, der dem Rahmen eine gewisse Ruhe giebt. Statt des Spitzbogens sehen wir den weicher bewegten Kleeblattbogen; statt der aufsteigenden Giebel horizontale Gesimse, die für die Aufsatzbilder eine breite Basis bilden. Die Fialen möchte man sich zarter, tastender denken, wie sie ja auch an besseren Rahmen Sienas zu finden sind, und wie sie korrespondieren mit den vor-

sichtigen Bewegungen der Figuren, deren Finger auch wie schüchtern tastende Fühlfäden erscheinen.

Soviele Reste auch die Galerie von Siena birgt, aus denen



Alte Kopie von Simone Martini's Verkündigung, in San Pietro Ovile zu Siena

man sich ein Bild alter sienesischer Umrahmung machen kann, so sind doch vollständig erhaltene Bilder des Trecento mit ihren Rahmen höchst selten. Das beste Beispiel dürfte der Altar des Andrea di Vanni in Santo Stefano (Siena) sein, dessen Predella von Sano di Pietro hinzugefügt ist. Hier ist der alte Anblick noch völlig gewahrt.

Das Werk ist um 1400 anzusetzen und zeigt, dass in Siena

seit der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts keine Umwälzungen stattgefunden haben. Auch der Rahmen, dem nur über dem mittleren Aufsatz der dominierende Giebel fehlt, in welchem man einen segnenden Gottvater oder Christus in Halbfigur als Darstellung vermuten muss,[1]) zeigt noch völlig den Typus, den wir für die ältere Zeit anzunehmen haben. Es fällt hier wie bei allen sienesischen Rahmen der gleichen Zeit auf, dass bis auf das bescheidenste Zahnschnittornament und ein paar kümmerliche Krabben auf alle ornamentale Verzierung verzichtet ist. Eine gewisse Spärlichkeit ist für das ganze Gebilde bezeichnend, von den magern Korkziehersäulchen, welche die Figuren trennen, bis zu den Fialen. Das einzig Kräftige sind auch hier wieder die horizontal mit starkem Gesims geschlossenen Giebel über den Haupttafeln, an denen man einen sienesischen Altarbilderrahmen sofort erkennt.

Während nun diese ganz anspruchslose Art einzurahmen in Siena weit bis ins Quattrocento hineinreicht, begnügte man sich in Florenz längst nicht mehr mit dieser Einfachheit. Zu den am vollständigsten erhaltenen Werken der Giotto-Schule rechnen wir den Altar des Giovanni da Milano von 1379 in der Sakristei von Santa Croce in Florenz. Obgleich wir hier nicht mehr Abteilungen sehen wie bei dem Altarwerk des Vanni, ist doch der Gesamteindruck von ungleich grösserem Reichtum als der des sienesischen Werkes. Darin wird die Malerei ganz wesentlich unterstützt von der Umrahmung. An ihr ist keine Linie, keine Fläche undekoriert gelassen. Die Korkziehersäulen haben sich verdreifacht. Die mächtigen, übereck gestellten Ziertürme an den Flanken sind reich mit gepresstem Ornament verziert, fünffach in Fialen gipfelnd; die Spitzbögen sind nach innen mit Nasen, nach aussen mit einem dichten Gewinde von Krabben besetzt, und die obersten Bildtafeln, welche mit ihren spitzigen Helmen zugleich als Giebel dienen, die in Siena von allereinfachster Art waren, präsentieren sich hier in Form von vierpassförmigen Medaillons.

Mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts nähern wir uns einem entscheidenden Wendepunkt. Es scheint, als ob Florenz

[1]) Eine Aufnahme des neuerdings zusammengestellten Kunstwerks, auf die unsere Abbildung zurückgeht, bestätigt diese Vermutung.



ANDREA DI VANNI
ALTAR IN SANTO STEFANO ZU SIENA

wie spielend sich die neuen Gedanken zu eigen gemacht habe. Wie lange hat man in Venedig gekämpft, bis man sich entschliessen konnte, die Vielteiligkeit des Altarbildes aufzugeben! In Venedig können wir der Malerschule von Murano, welche dort im Quattro-



Giovanni da Milano, Altar in der Sakristei von S. Croce zu Florenz

cento den Ton angab, Schritt für Schritt nachgehen, wie sie immer und immer wieder versuchte, den liebgewordenen Formen einer vergangenen Zeit neues Leben einzuhauchen. Leise mischen sich allmählich die neuen Ideen darunter, und mit den neuen Einzelformen ringt sich endlich auch in der venezianischen Malerei ein Hauptgedanke der Renaissancemalerei durch, die Bildeinheit. Wir werden sehen, wie zögernd man sich diese Umwandlung abringen



GENTILE DA FABRIANO
ANBETUNG DER KÖNIGE

lässt, bis man schliesslich zu seiner Santa Conversazione gekommen ist. Und doch schaffen in Venedig noch Palma und Tizian, wie auch die gleichzeitige Skulptur in den Wandgräbern, zuweilen vielteilige Werke, für die man in Florenz im 16. Jahrhundert vergeblich nach Analogien suchen würde.

Den entscheidenden Schritt zur Verwendung der einheitlichen Bildtafel für das freistehende Altarbild finden wir in Florenz bereits gethan bei des Gentile da Fabriano Anbetung der Könige, 1423, fünfzig Jahre früher als irgend etwas der Art in Venedig vorkommt, von den Wandtafelbildern abgesehen, die in Venedig die Stelle von Fresken vertreten.

Wenn Gentile bereits zu dieser Erkenntnis gelangt war, so ist es merkwürdig genug, dass dieselbe nicht auch in Venedig früher Eingang fand. Denn Gentile hat sich lange dort aufgehalten, und sein Einfluss ist deutlich erkennbar.

Mit der Veränderung der Bildform musste auch der Rahmen, dessen Original uns in diesem Fall glücklich erhalten geblieben ist, eine veränderte Gestalt annehmen. Hier sehen wir denn auch die Form, die man zu der neuen Umrahmung des Verkündigungsbildes von Simone Martini fälschlich nachgebildet hat, am rechten Orte. Eine ganz neue Erscheinung ist dem Rahmen nicht gerade verliehen worden. Wir erkennen aufs deutlichste die dreigipflige Form des alten Triptychons, nur sind an Stelle der gewundenen Säulchen, die sich nur noch an den Seiten zeigen dürfen, als Stützen für die Bögen blattbüschelförmige Konsolen getreten, um dem grossen Bilde Raum zu lassen. Auch die übereck gestellten Strebepfeiler erkennen wir wieder, die hier in den gotisch durchbrochenen Öffnungen zierlich gemalte Ornamente tragen. Auf ihnen sowie über den Konsolen sind natürlich Fialen zu ergänzen. Hier begegnen wir auch — er kommt übrigens in Florenz schon früher vor — dem eigenartigen, treppenartig aufsteigenden Spitzbogen, für den uns ein technischer Ausdruck nicht geläufig ist, zu dessen Einbürgerung in Venedig Gentile recht wohl beigetragen haben könnte. Diese Form zeigt bereits eine wesentliche Verlangsamung der Aufwärtsbewegung, welche dem klassisch-gotischen Spitzbogen eigen ist, und die Umkleidung desselben mit diesem



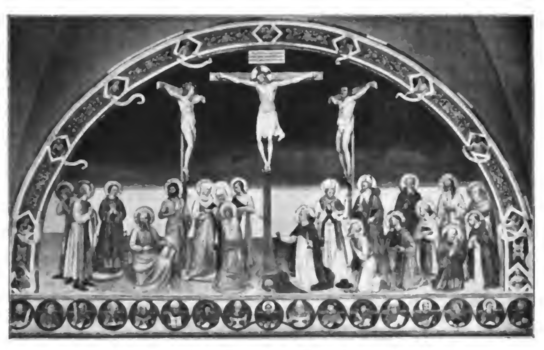
Gentile da Fabriano, Heiligenfiguren, in den Uffizien zu Florenz

üppigen Rankenwerk, das nur mehr aussieht, wie in einer schwachen Erinnerung an missverstandene Krabben gebildet, ist auch nicht dazu angethan, die Aktivität zu vergrössern. Wir nähern uns eben fühlbar der Zeit, wo an Stelle des Vergnügens an frisch aufwärtsquellender Kraft, die übrigens in der italienischen Gotik stilistisch nur ziemlich äusserlich zum Vorschein kommt, eine Liebe für edle Ruhe, für Ausgestaltung der Fläche treten will.

Vier Tafeln mit Heiligenfiguren von der Hand Gentiles, die Florenz heute in den Uffizien aufbewahrt, Reste eines Altarwerkes aus San Niccolò, zeigen, dass auch Gentile die einheitliche Bildtafel noch nicht für die einzige Möglichkeit hielt. Diese Tafeln sind nur die Flügel des von der Familie Quaratesi 1425 gestifteten Gemäldes, das als Hauptbild eine Madonna trug. Der Rahmen ist natürlich für die jetzige Zusammenstellung der Bilder gänzlich verändert worden. Wir wollen auch aus demselben nur entnehmen, dass Gentile hier bereits an Stelle des vielgestaltigen Spitzbogens von dem früheren Bilde den spitzen Giebel verwendet, der in den

nächsten Jahrzehnten, solange die Dekoration sich noch vorwiegend im gotischen Formenkreis bewegte, der meistbenutzte geblieben ist.

An der Schwelle der florentinischen Renaissance steht einer der liebenswürdigsten Künstler aller Zeiten, Fra Angelico. Er gehört zu den wenigen, die immer gleich hoch in der Achtung der Kunstliebhaber gestanden haben. Eine gewisse verehrungsvolle



Fra Angelico, Kreuzigung im Kloster San Marco

Scheu scheint spätere Generationen von einer Veränderung seiner Werke zurückgehalten zu haben, als so vieles Alte weichen musste. Wenigstens ist immerhin so viel auf unsere Tage gekommen, dass wir auch aus den plastischen Verzierungen seiner Werke die Wandlung erkennen können, welche sein dekorativer Stil durchmachte, ein neuer Beweis dafür, wie genau sich diese Künstler um die Einrahmung ihrer Bilder kümmerten. Mit Fra Angelico wollen wir den ersten Schritt in die Renaissance thun.

Fiesole hat seinen malerischen Stil im Laufe seiner Thätigkeit eigentlich nicht sehr geändert. Die Umwandlung liegt fast lediglich in der Staffage, welche zumal die Fresken in Rom so neuartig erscheinen lässt, und auch seine Bilderrahmen machen

diese Veränderungen mit. Es scheint, dass der Künstler in etwas äusserlicher Weise versucht hat, mit seiner Zeit fortzuschreiten. So finden wir, dass er sich bei der Umrahmung seiner Fresken im Kloster San Marco — nehmen wir als Beispiel die grosse



Fra Angelico, Fresko in der Kapelle Nikolaus V. im Vatikan

Kreuzigüng im Kapitelsaal — sich noch mit den Dekorationsformen begnügte, die jeder Trecentist angewandt hat, nämlich mit einem einfachen Bande, in welchem Ornamentfüllung abwechselt mit spruchbandschwingenden Halbfiguren von Propheten. Die Bilder in der Kapelle Nikolaus V. im Vatikan sehen ganz anders aus. Sie sind nach antikem Vorbild eingefasst mit Pilastern, horizontalem Gebälk und einer Basis, welche mit Fruchtfestons und Engelsköpfchen geschmückt ist. In den Fresken selbst sehen wir tiefe

Säulenhallen, allerdings zuweilen noch mit gotischen Kreuzgewölben gedeckt und, zum Beispiel am Thronsitz des Präfekten Decius, welcher dem heiligen Lorenz das Urteil spricht, Dekorationsformen, welche an Donatello erinnern.

Sehen wir uns nach seinen Tafelbildern um, welche ihre alte Fassung behalten haben, so wird zunächst der alte Typ vertreten von der Kreuzabnahme in der Florentiner Akademie. Auch hier schon der Fortschritt zum einheitlichen Bild, das Fra Angelico insgemein bevorzugt, auch hier, wie bei Gentiles Anbetung der Könige, die Bemühung, den alten Triptychonrahmen für den neuen Zweck umzumodeln. Die Stützen des auf niedriger Basis ruhenden Rahmens bilden zwei sehr kräftige Strebepfeiler, welche noch keine plastische Flächendekoration tragen, sondern mit Heiligenfiguren bemalt sind, eine naive Verknüpfung von Bild und Rahmen. Auf den Pfeilern haben wir Fialen zu ergänzen, ebenso über den Konsolen, welche drei Spitzbögen verknüpfen, die wieder von den steilen, von Lorenzo Monaco mit Auferstehungsscenen bemalten Giebeln überhöht werden. Statt der einfachen Goldleisten um diese Giebel haben wir uns wohl schlichte Krabben zu denken. Die Spitzbögen sind wieder besetzt mit dem wirren Krabbenwerk, das wir auch an spätgotischen Bauwerken in Florenz finden können. Von der Harmlosigkeit unseres Künstlers erzählen uns die aus der Basis vortretenden einsamen Sockel, die keine Säulen mehr zu tragen haben.

Das Kloster San Marco besitzt einen mächtigen Marmorrahmen, der ein Bild Fiesoles schmückte, welches 1437 für die Zunft der Trödler gemalt wurde. Als Verfertiger des Rahmens werden genannt zwei Künstler: Jacopo di Bartolommeo von Settignano, nach Milanesi (Vas. II. 256) ein Schüler des Ghiberti, und Simone di Giovanni Ferrucci aus Fiesole, der letztere nicht zu verwechseln mit dem Francesco di Simone Ferrucci, welcher in dem Grabmal Tartagni in San Domenico (Bologna) Desiderios Marzuppinigrabmal nachahmte, übrigens auch so viel später arbeitete, dass er für unseren Rahmen nicht in Betracht kommen kann.

Dieser Bilderrahmen ist ein merkwürdiges Dokument für eine Vermischung gotischen Geschmacks mit dem der Renaissance und muss darum hier als eine Kuriosität genannt werden. Denn in Florenz hat man sich nicht so lange mit Kompromissen ab-



FRA ANGELICO DA FIESOLE
KREUZABNAHME, IN DER AKADEMIE ZU FLORENZ



MARMORRAHMEN IM KLOSTER SAN MARCO

gegeben wie in Venedig, und Werke, die einen Übergangsstil zeigten, sind in Florenz kaum aufzutreiben, wo man mit der Gotik ungemein schnell aufräumte, selbst in Sachen der Dekoration, die so leicht allen Launen des Augenblickes und der Mode nachgiebt. Wohl gehen die Formen der Gotik und der Renaissance eine kurze Zeit nebeneinander her.

Fra Angelico, der noch an mittelalterliche Traditionen anknüpft, liess sich konsequenterweise, so lange es überhaupt anging, auch nicht bestimmen, seine Bilder im Renaissancestil zu umrahmen, aber hier haben wir ein solches Beispiel. Der Bilderrahmen — das Gemälde ist verloren gegangen — dokumentiert sich als Wandrahmen durch seinen als Konsole gebildeten Sockel, der mit Blattreihen ornamentiert ist. Zwei sehr schlanke Pilaster tragen ein plastisches reiches Renaissanceornament in Form einer aus einem Blattbüschel entspringenden Ranke, die abwechselnd nach rechts und links sich mit einer Knospe zusammenringelt. Die Pilaster sind dem eigentlichen Rahmen leicht vorgeschoben und durch vorkragendes Gebälk mit dem mässig starken Gesimse verkuppelt, welches mit Zahnschnitt und derselben ungemein frischen knospenden Ranke verziert ist, welche auch die Pilaster tragen. Auf gemeinsamer Basis mit den Pilastern steigen die Leisten empor, die das Bild umgeben und oben mit einem Rundbogen zusammenkommen. Die Zwickel, die sich seitlich vom Rundbogen bilden, sind mit Cherubimköpfchen ausgefüllt. Die steilen Proportionen des Rahmens stechen ab von dem insgemein sehr behäbigen Format der florentinischen Quattrocentogemälde und vor allem ist es der spitze Giebel, mit einem Brustbild des segnenden Gottvater im Medaillon, zu welchem Engelsköpfchen verehrend aufschauen, der uns die frühe Zeit fühlen lässt.

Dieser Marmorrahmen war, wie wir es von den meisten frühen Renaissanceskulpturen voraussetzen müssen, reich bemalt. Wir entdecken an den Pilastern noch Reste von blauer und goldener Farbe, den üblichen Farben der Renaissancerahmen. Auch einige rote Streifen sind noch zu sehen.

Der spitze Giebel verschwindet nun von den florentinischen Umrahmungen. Bei Benozzo Gozzoli, Fiesoles Schüler, kommt



Benozzo Gozzoli, Madonna della Cintola, im Lateran zu Rom

er noch einmal vor bei einer Darstellung der Anna selbdritt im Museum von Pisa, deren ziemlich plumper Rahmen uns auch an dem Fries das Ornament von Engelsköpfen und Festons wiedererkennen lässt, das wir an Fiesoles römischen Fresken konstatiert haben, bei deren Herstellung Benozzi seinem Lehrer behilflich gewesen ist.

Nachdem Fra Angelico einmal einen Rahmen wie den oben beschriebenen acceptiert hatte, dürfte es ihm nicht möglich gewesen sein, noch einmal zum gotischen Dekorationsstil zurückzukehren. So sehen wir zum Beispiel seine Madonna in der Kirche in Fiesole von einem Holzrahmen in Renaissanceformen umgeben, der allerdings, wie auch das Bild, 1501 von Lorenzo di Credi wesentlich verändert worden ist. Unter anderem ist der frühere Dreiecksgiebel fortgenommen, sowie die Pilasterfiguren durch andere ersetzt worden, ebenso die Darstellungen der Predella, welche nun bei dem zum Wandbilde umgestalteten Altargemälde gar nicht mehr

die Herkunft von dem verzierten Kasten, auf dem das Altarbild ruhte, ahnen lässt. Auch der Rahmen um eine Madonna della Cintola, von Benozzos Hand, in der lateranischen Galerie, lässt nach der auffallend niedrigen Form des Gesimses auf einen früher vorhanden gewesenen Giebel schliessen. Das Künstlerische an diesem und den späten Rahmen Fiesoles ist bloss die Bemalung, die die Künstler selbst anbrachten. Solche Holzrahmen wie diese frühesten in Renaissanceform sind wirklich so einfach, dass der erste beste Tischler sie für den Maler zusammenschlagen konnte. Es sieht aus, als hätten sich die Künstler ungern fremden Händen anvertraut.

Wir sind mit diesen Malern bereits in die Zeit der Renaissance eingedrungen, ein Schritt, der etwas voreilig aussehen könnte. Wir müssen auf einem anderen Wege zurückgehen, um die Quellen zu untersuchen, aus denen diese neuen Formanschauungen in der malerischen Dekoration geflossen sind. Mögen auch die Bilderrahmen Fra Angelicos wohl die frühesten Renaissancerahmen sein, die wir haben — geschaffen hat der Künstler diese Formensprache natürlich nicht.

Wie in so vielen Hinsichten, ist Masaccio auch in Bezug auf die dekorative Ausstattung der Gemälde einer stetigen Entwicklung vorangeeilt. Seine Fresken der Brancaccikapelle überraschen uns bereits durch eine gemalte Umrahmung, die sich nicht mehr in Form verzierter Bänder darbietet, sondern Pilaster als Stützen sehen lässt. Und was soll man vollends sagen, wenn man das Fresko der Trinität in Santa Maria Novella ansieht. Die imposante Verwendung der klassischen Form für die Umrahmung in Gemeinschaft mit der wahrhaft grossartigen baulichen Perspektive, die das Bild eröffnet, zwingt uns noch einmal zur Bewunderung dieses unerschöpflichen Genius.

Bilderrahmen dieser frühesten Renaissancezeit, die sich in ihrer Gestaltung an solche Vorbilder angeschlossen hätten, sind uns wie gesagt nicht bekannt. In der Steinplastik können wir jedoch den kühnen Neuerer Donatello Masaccio zur Seite stellen. Wir denken an das Wandtabernakel mit der Darstellung der Verkündigung in Santa Croce, das nach dem Urteil von Kennern

ebenso wie Masaccios Werke in die zwanziger Jahre des Quattrocento gehört. Zwar die ornamentale Seite der Umrahmung, in der eine Vermischung griechischer und römischer Motive erkannt worden ist, hat nicht Schule gemacht, obwohl sich gelegentliche Anschauungen finden. Sie ist bizarr und unorganisch und liess wohl keine Weiterbildung zu. Jedenfalls ist es gut, dass sie eine solche nicht gefunden hat. Bei der Prunkliebe, die das florentinische Quattrocento ohnehin kennzeichnet, hätte dieselbe sicher zu barocker Ausschreitung geführt.

Donatello hat die schwere Hand des Trotzkopfes, der seine eigenen Wege geht. Den zarten Dekorationsstil, der sich in den Rahmen vom Schluss des Jahrhunderts in seiner vollen Entfaltung zeigt, mag Desiderio da Settignano eingeleitet haben. Seine Kunst trägt den Stempel der Jugend, der Jugendfrische, und war fortbildungsfähig. In ornamentaler und architektonischer Beziehung ist sein Marzuppinigrabmal dem Werk des älteren Rossellino in derselben Kirche weit überlegen. Mit der vornehmen Ökonomie im Ornamentieren, die Desiderio liebt, und die einen Hauptreiz seines genannten Grabmales bedeutet, begnügt man sich allerdings später nicht mehr. Wie das duftige Ornament der Frührenaissance mit Anlehnung an die schwülstigen, ausgelebten Formen der römischen Antike hat entstehen können, begreift man kaum.

Können wir Donatellos Dekorationsstil also nicht als ein Vorbild betrachten, so zeigt sich doch die Gestalt des Quattrocentorahmens in seinem Steinrahmen bereits völlig ausgeprägt. Wir kennen kein früheres Beispiel und sind geneigt, in diesem Kunstwerk den Archetyp solcher Renaissanceeinfassung zu erblicken. Die Robbia haben in ihren unzähligen Terracottaaltären diesen Typus auch in der Steinplastik konserviert und durch ganz Italien verbreitet.

Sehen wir uns nun nach den Bilderrahmen selbst um, so ist die Ausbeute sowohl in ausländischen Sammlungen wie in Florenz gering, obgleich dort in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts für das feierliche Altarbild kaum eine andere Rahmenform verwandt worden ist. Als ein Zeichen für ihre Beliebtheit haben wir schon eingangs erzählt, wie man die Werke der Meister des vergangenen Jahrhunderts mit der herrschenden Mode in Einklang

zu bringen versuchte und zum Beispiel in Giottos Krönungsbild in Santa Croce einen wunderlichen Klang brachte, indem man es in einen prunkvollen Renaissancerahmen zwängte. Abgesehen



Masaccio, Fresko der Trinität in S. Maria Novella zu Florenz

von der Rolle als Karikatur, die es im Verein mit dem trecentistischen Bilde spielt, kann dieser Rahmen schon seiner absonderlichen Proportionen wegen nicht zu den besten gezählt werden. Immerhin kann man sich aus dem wenigen, was der gewaltthätige Barockstil, der in dieser Beziehung in Florenz arg hauste, nicht verdrängt hat, noch ein klares Bild von der Entwicklung dieser wichtigen Rahmengattung machen, die sich in Florenz bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts erhält. Ein halbes Dutzend solcher Rahmen ist noch in Santo Spirito, ebensoviele in Santa Maria

Maddalena de' Pazzi, sehr wenige in den anderen Kirchen verstreut. Schliesslich ein paar in den Galerien.

Der Gedanke eines Prachtportals ist zu Grunde gelegt — die ägyptische Kunst böte schon Analogien hiefür — und dem Zweck des Rahmens entsprechend umgedeutet.

Portal und Rahmen unterscheiden sich, bis auf die raumschaffende Tendenz, die sie gemeinsam haben, wesentlich von einander. Eine Thüröffnung ohne Einfassung hat etwas Beängstigendes. Die Mauermassen drängen an, und die Öffnung erscheint optisch kleiner und beklemmt den Durchgehenden, weil man eben ohne Rahmen keinen Masstab für die Grösse hat. Die Portalumrahmung hat den Zweck, die Thüröffnung gegen ihre massige Umgebung zu verteidigen, soll also Kraft und einen Kraftaufwand ausdrücken. Je massiger die andringende Materie, desto kraftvoller, wuchtiger und geschlossener muss die Form des Portals gestaltet sein. Es ist eine wirkungsvolle Eigenschaft des naturalistischen Barock, dass, je mächtiger und bewegter die Massen der Mauer werden, um so energischer auch die Portale durch starke Säulenstellungen gekräftigt werden. Die Säulen, die bei späteren Bilderrahmen gern vortreten, bleiben beim Portal in Kunstzentren, denen ein ernster Sinn für Architektur eigen ist, im Bereich der Mauermasse. Überschwengliches Ornament am Portal bedeutet immer eine Sorglosigkeit. Man spart damit, und bei den Zierformen an den Pilastern wird auch in der Renaissancezeit statt langsam schleichenden Geringels ein kräftig aufspriessendes Ornament verwandt, welches die Aktivität der Träger im Eindruck verstärkt.

Mit solchen Pflichten hat der Bilderrahmen nicht zu rechnen. Nimmt er architektonische Formen an, wie in unserm Fall, so geschieht das zu dem Zweck, um bequemer zwischen dem Bild und seiner Umgebung zu vermitteln. Aber es ist lediglich eine Formsache. So kann sich der Rahmen sowohl in seiner Gestalt wie auch im Ornament viel mehr Leichtigkeit und Eleganz erlauben als das ernstere Portal, und die Renaissance hat solche Freiheit ausgenutzt.

Das Gerüst dieser Rahmen ist bald beschrieben. Es ist eigentlich das denkbar Elementarste von architektonischem Aufbau. Zwei

wagerechte und zwei senkrechte Balken setzen den Rahmen zusammen und sind nach den Regeln der Antike gegliedert. Auf der Basis, die als sicherer Unterbau kompakt und einheitlich gehalten ist, erheben sich frei die beiden Pilaster. Ihre Basis dokumentiert sich immerhin noch als der festauftretende Fuss durch seine Form ohne spielende Verzierungen, während das Kapitell, das wie mit gespreizter Hand unter das lastende Obergesimse greift, von weitverzweigter Gliederung ist. Der Schaft des Pilasters trägt mehr oder weniger reiches Ornament. Durchweg ist dasselbe von Leisten umgeben, eine Fessel, welche hundert Jahre später verschmäht wird. Die massige Schwere des Obergesimses endlich wird gemildert durch zahlreiche Auflockerungen. Es ist ein Gebälk mit den üblichen Zierformen der Antike, Zahnschnitt, Perlschnur, Eierstab und anderen Blattreihen in strenger Stilisierung, sowie einen breiten Fries mit reichem Ornament. Dies Ornament ist im wesentlichen eine Neuschaffung der Renaissance. Das Altertum verwandte hier fast nur Reliefs. Mit einer luftigen Anthemienreihe wird zuweilen, wie zu einer letzten Befreiung, der Rahmen oben abgeschlossen.

Sehr zu beachten sind die vier Leisten, welche das Bild innerhalb der Pilaster und Horizontalbalken nochmals umziehen. Es ist das eine wichtige Grenzregelung innerhalb des Gesamtkomplexes, die zum Schutze gegen rohe Überschneidungen seitens der Pilasterkapitelle geboten ist, in Venedig aber zum Beispiel oft genug ausser Betracht gelassen wurde. Ein Giebelabschluss ist bei diesen Rahmen um Altarbilder grossen Formats nicht angebracht worden. Wohl findet er sich bei den Wandrahmen, zumal den kleineren, die analog den Wandgräbern gebildet sind, und denen wir uns später im Zusammenhang zuwenden. Abgesondert zu behandeln sind auch diejenigen grossen Standaltäre, deren Bildtafeln selber oben mit einem Rundbogen schliessen. Dies Format kommt gegen Ende des Quattrocento in Aufnahme. Es geht dann natürlich auch beim Rahmen insofern eine eingreifende Umänderung vor sich, als das Horizontalgebälk ganz fortfällt und der Bogen auf den Pilastern selbst ansetzt, so dass früheres Tympanon und Bildtafel zu einem Ganzen vereinigt sind, eine Form, die in der Architektur schon Brunelleschi angegeben hat.

Die Farbe all dieser Rahmen ist durchweg blauer Grund mit aufgesetztem goldenen Ornament.

Alle Maler des florentinischen Quattrocento haben sich diese Rahmenform zu eigen gemacht. Zu den einfachsten gehört derjenige,



Ghirlandajo, Anbetung der Hirten, in der Akademie zu Florenz

welcher Ghirlandajos Anbetung der Hirten in der Florentiner Akademie enthält. Hier ist noch auf alles plastische Rankenwerk verzichtet, die Pilaster sind nur mit schlichtem Ornament bemalt. Der Fries trägt in Majuskeln die Worte: Ipsum quem genuit adoravit Maria, trotz seiner Einfachheit ein wirkungsvoller Schmuck. So verzierte man zu dieser Zeit zuweilen die Friese der Kirchenfassaden. Als ein Beispiel sei L. B. Albertis Kirche San Francesco in Rimini genannt.

Ghirlandajos Malereien im Chor von Santa Maria Novella

zeigen, dass der Künstler auch für seine Fresken die gleiche Art der Einfassung liebte.

Der Rahmen hat einen Genossen in der Kirche Santo Spirito, welche die schönsten Exemplare unserer Gattung besitzt, die uns



Lorenzo di Credi (?), Madonna mit Heiligen, in S. Spirito zu Florenz

zum Teil schon über die Grenze des 15. Jahrhunderts hinausführen.

Einfach sind die beiden, deren Pilaster auch keine plastischen Ornamente, sondern nur die Zierform der Kanneluren tragen.

Ein Bild derselben Kirche, welches Lorenzo di Credi zugeschrieben wird, zeigt auch in seinem Rahmen bereits das Ende des Jahrhunderts an. Hier ist mit plastischem Ornament nicht mehr gespart. Die Dekoration der Leisten am Architrav ist etwas plump



Lorenzo di Credi (?), Zeichnung, in den Uffizien zu Florenz

und auch das Ornament der Pilaster ist unruhig und etwas mager, aber die Ranken des Friesornaments, die aus zwei eine Schrifttafel haltenden Sirenen entspringen, erscheinen uns in ihrer frischen Eleganz des höchsten Lobes würdig.

Wir wagen nicht zu entscheiden, ob das Bild ein Werk des Lorenzo selber ist; aber er rahmte seine Bilder sicher in dieser Weise ein. Eine Zeichnung der Uffizien, die entweder von seiner Hand oder eine Skizze nach einem fertigen Werke ist, zeigt unverkennbar eine seiner Verkündigungen in einem gleichgeformten Rahmen, dessen Friese eine Reihe von Engelsköpfchen zugedacht war, wie sie sowohl an erhaltenen Bilderrahmen[1]) wie an vielen Terrakotten der Robbia vorkommen.

Botticelli scheint im Punkte der Umrahmung sehr wählerisch gewesen zu sein. Er wandte sich an die bedeutendsten Dekora-

[1]) z. B. in S. Martino a Mensola bei Florenz.

toren. Nach den Summen, die Giuliano da San Gallo bekam, müssen die Rahmen, die er für Botticelli anfertigte, sehr kostbar gewesen sein.[1]) Sie sind wohl nicht mehr erhalten. Sie werden die übliche Form gehabt haben, die gerade für Botticellis Stil wie geschaffen erscheint. Die strenge architektonische Regel, nach der diese Rahmen errichtet sind, möchte sie am besten befähigen, das unruhige Linienspiel Botticellis einzudämmen.

Filippo Lippi scheint sich noch mit einfachen Rahmen begnügt zu haben, wie ein paar Bilder in Prato, die jedoch in diesem Zusammenhang nicht zugelassen werden können, zeigen, und seine Fresken in Prato lassen ihn als einen etwas zurückgebliebenen



Filippino Lippi, Madonna mit Heiligen, in S. Spirito zu Florenz

[1]) Supino, Botticelli. Seite 83.

Dekorateur erscheinen. Dagegen bedurften die farbenfreudigen Bilder seines Sohnes einer prunkvolleren Umgebung. Filippino selbst hat sich mit der Einrahmungsfrage eingehend beschäftigt. Nach Vasari lieferte er selber den Holzschnitzern die Zeichnungen, die sich sicherlich bis auf das kleinste Ornament erstreckten. Die Beschäftigung mit der Wandmalerei hat ja die Künstler immer gezwungen, über einen passenden äusseren Abschluss ihrer Bilder nachzudenken. Die Erfahrungen, die sie dabei machten, kamen den Umrahmungen ihrer Tafelbilder zu gute. Gerade Filippino gab sich bei der ornamentalen Verzierung seiner Wandgemälde viel Mühe. Gewisse Pilasterverzierungen an seinen Fresken in Rom und Florenz kehren mit merkwürdiger Genauigkeit an manchen Rahmen in Santo Spirito wieder. Auch bei seinem dort befindlichen Bild, der Madonna mit Heiligen, verehrt von der Familie des Tanai de' Nerli, ist die Staffage auf das sorgfältigste dekoriert, ebenso der Rahmen, dessen Pilasterornamente in ihrer lückenlosen Dichtigkeit gar keinen Anspruch mehr darauf erheben können und wollen, den Eindruck der Tragkraft des Pilasters zu erhöhen. Es ist nur Freude an der schönen Flächenverzierung. Dieser Rahmen trägt noch über seinem Gesimse die Zierleiste, deren wir bei der Beschreibung des Gerüstes dieser Rahmenart Erwähnung thaten.

Mag bei diesem Rahmen vielleicht an Ornament des Guten zu viel gethan sein, so scheint uns die weise Mitte getroffen in dem letzten Rahmen von Santo Spirito. Er enthält eine Madonna mit vier Heiligen von der Hand eines der Florentiner Raffaellini, eines Eklektikers, aus dessen Werk uns, wie Burckhardt sagt, vier, fünf Maler neckend entgegen sehen. Das vegetabilische Gerank, mit dem die Pilaster der anderen Rahmen gefüllt waren, wechselt hier, wie es immer mehr üblich wird, mit stilisierten Tierformen ab, die symmetrisch angebracht sind. In Oberitalien ist für diese Ornamente der rechte Boden gewesen. Etwa in Bologna kann man, dank dem Einflusse des Formigine, Beispiele sehen, welche jedes Mass verlassen und sich bis zur äussersten Geschmacklosigkeit verirrt haben. Formigines Schülerin, Properzia de' Rossi, hat hierin vielleicht das abstossendste geleistet, indem sie in ihren Pilasterdekorationen ausser der Verwendung aller möglichen



RAFFAELLINO CARLI
MADONNA MIT HEILIGEN
IN S. SPIRITO ZU FLORENZ



Antonio Barile,
Pilaster in Siena

animalischen Formen eine wahre Encyklopädie menschlicher Gebrauchsgegenstände anbrachte (Bologna, Madonna del Baracano).

An unserem Rahmen ist nirgends die Grenze eines vornehmen Geschmackes überschritten. Die Kapitelle, die statt des ewigen Einerlei der Florentiner Komposita, die wir durchweg an den Rahmen sehen, pikant aufwärts geschwungene Voluten tragen, lassen in dem Verfertiger einen selbständigen Kopf vermuten. Der Fries trägt eine Ornamentfüllung, in der Sirenen und Flügeltiere mit den prachtvollen knospenden Ranken in so zierlicher Eleganz verbunden sind, wie wir es nicht zuvor gesehen haben. Anstoss nehmen könnte man vielleicht an den kastenartigen Abteilungen an den Seiten dieses Ornamentbandes, die mit den Pilastern eine Korrespondenz herstellen sollen, aber, abgesehen von der krüppelhaften Erscheinung, hier wirklich keinen Zweck haben, weil über dem Gesimse nichts mehr kommt. Man müsste einen Rundbogen erwarten. Alles in allem ist der Rahmen jedoch von so hervorragender Schönheit, dass wir einer Frage nach dem mutmasslichen Verfertiger zuvorkommen möchten.

Noch heute ist Siena nicht nur für Italien, sondern für ganz Europa der Ort, aus dem man die köstlichsten Bilderrahmen bezieht. Und das ist traditionell. Im Beginn des 16. Jahrhunderts schon genossen die sienesi-



RAFFAELLINO DI CARLO, MADONNA IN DER KIRCHE MADONNA DEGLI ANGELI BEI SIENA

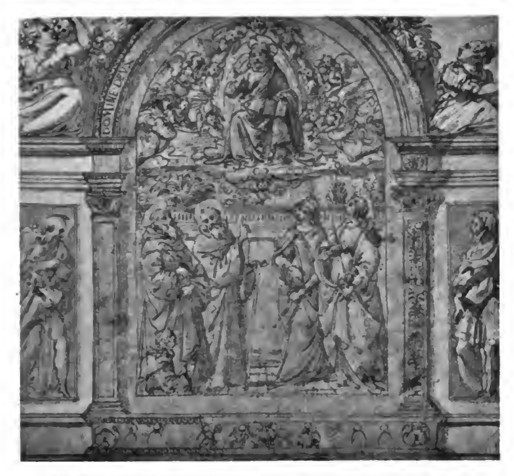
schen Dekoratoren den höchsten Ruhm. Giovanni und Antonio Barile sind die berühmtesten Namen.

Als eine Probe der Kunst des Antonio seien die im Istituto di belle Arti in Siena aufbewahrten Pilaster genannt, die letzten Reste einer Saaldekoration, die Antonio für Pandolfo Petrucci ausführte. Sie sind vielleicht gar zu subtil verziert. Und auch eine Reihe von Bilderrahmen, die Antonio schuf, sind uns erhalten. In der kleinen Kirche Madonna degli Angeli, bei Siena vor der Porta Romana gelegen, ist in die Chorwand eingelassen ein grosses



Florentiner Rahmen, beim Kunsthändler Bardini zu Florenz

Gemälde, die Madonna in der Glorie mit vier Heiligen, gemalt von dem Florentiner — Raffaellino di Carlo. Und den Rahmen



Ghirlandajo, Skizze zum Romualdaltar in Volterra. Zeichnung in der Albertina zu Wien

hat Antonio Barile geschnitzt. Es ist das kostbarste Werk der zuletzt eingehend besprochenen Gattung. Denn hier sind die Ornamente nicht, wie sonst regelmässig, auf den glattgehobelten Grund des Pilasters geheftet, sondern aus dessen eigenem Holz geschnitzt. Die Pilaster sind ganz vergoldet, mit gepunztem Stuckgrund, dagegen trägt der Fries sein reiches Ornament in Gold auf blauem Grunde. Das Bild, das wohl immer in der Wand befestigt war, hat eine Lünette, die der Bildschnitzer mit einem einfach profilierten Rundbogen umrahmt hat. Aus dem Vorhandensein dieser Lünette ist jedenfalls auch eine besonders kräftige Bildung des Architravs zu erklären.

Dieser Bilderrahmen nun zeigt eine ganz auffallende Ähnlichkeit mit den letztgenannten in Santo Spirito in Florenz, der uns wegen seiner edlen Dekoration besonders interessiert hatte. Nicht

sklavisch nachgeahmt, aber stilistisch völlig gleichartig sind die Ornamente der Pilaster mit ihren symmetrisch angebrachten Tierformen und horizontalen Teilungen. Selbst die höchst auffallende Art der aufwärts gerollten Volute, einer seltenen Form der späten Antike, kehrt wieder. Nun verstehen wir auch die abgeteilten Kästchen am Fries des Rahmens in Florenz als eine etwas gedanken-



Ghirlandajo, Fresko im Liliensaal des Palazzo Vecchio zu Florenz

lose Nachahmung derjenigen am Rahmen in Siena, wo sie als ein Bindeglied zwischen Stützen und Lünettenrahmen ihren Zweck hatten. Das sienesische Werk ist früher. Es ist datiert 1502, dasjenige in Santo Spirito 1505. Ist es an sich schon leicht verständlich, dass der Maler sich auch im zweiten Fall an den bewährten Holzschnitzer gehalten hat, so legt die frappierende Übereinstimmung der Rahmen diesen Gedanken noch näher. Das Ornament an dem Rahmen in Santo Spirito ist ja noch flotter



Cosimo Roselli, Allerheiligenbild in Sant'Ansano bei Fiesole

und eleganter wie an dem andern. Ob nun die bequemere Technik der Grund ist, ob der Künstler inzwischen seinen Stil bereicherte, oder ob schliesslich ein Anderer den Florentiner Rahmen mit Anlehnung an den Barilerahmen schuf, können wir nicht entscheiden. Aber die Anlehnung ist sicher.

Wir haben oben angedeutet, dass neben dieser ausführlich beschriebenen Rahmenart eine andere bestand, die für Altarbilder

mit oberem Rundbogenabschluss angewandt wurde, und wir müssen dieser, ehe wir uns der Hochrenaissance zuwenden, noch ein paar Worte widmen. Es ist das Bildformat, welches für Darstellungen wie die Himmelfahrt das gegebene sein musste; besonders in



Giovanni della Robbia, Kreuzabnahme, im Museo Nazionale zu Florenz

Umbrien ist es schon früh gepflegt worden, wo wir auch noch manchen passenden Rahmen dazu finden.

In Florenz sind die Reste dieser Gattung ganz besonders spärlich. Ein gut erhaltenes Exemplar befindet sich im Besitze des Kunsthändlers Bardini in Florenz. Das Horizontalgesimse ist fortgefallen, und der Pilaster trägt den Rundbogen über einem Kämpfergesimse. Ein Zeugnis für die Verwendung dieser Form bei Floren-

tiner Malern ist Ghirlandajos Romualdaltar im Palazzo de' Priori in Volterra. Ghirlandajos Skizze hierzu, die in der Albertina aufbewahrt wird, ist von Vasari durch eine Zeichnung des Rahmens



Sodoma, Kreuzabnahme, in der Akademie zu Siena

vervollständigt worden, von der Form, wie sie unzweifelhaft das Original gehabt hat. Man kann nicht einwenden, dass Vasari hier eine willkürliche Komposition geschaffen habe; denn Ghirlandajos Fresken im Liliensaal des Palazzo Vecchio beweisen, dass der Maler diese Rahmenform benutzte. Es scheint, als habe er Vorbilder

aus Venedig gekannt. Wenigstens erinnert die Art, wie die Bildarchitektur im Fresko des thronenden Zenobius mit der gemalten Umrahmung in Konnex gebracht wird, auf das lebhafteste an venezianische Gepflogenheiten.

Um später nicht noch einmal einen Griff in die hinter uns liegende Zeit thun zu müssen, sei gleich im Anschluss an diese Rahmen einer naheliegenden Gattung Erwähnung gethan, welche das grosse halbrund abschliessende Altargemälde mit einer einfachen Zierleiste ohne alle architektonische Gliederung umreisst. In Florenz hat diese Art einzurahmen, aus den erhaltenen Tafelbilder- und Freskenumrahmungen zu schliessen, in der Renaissancezeit wenig Anklang gefunden. Nur sehr wenige und ärmliche Beispiele sind auf uns gekommen. Cosimo Rosselli hat sein Allerheiligenbild in Sant'Ansano bei Fiesole mit einem solchen Rahmen umgeben und denselben mit einem Sternenhimmel bemalt, von dessen Wolken spruchbandhaltende Engel getragen werden. Der Rahmen mutet altertümlich an, und die Erinnerung an Fiesoles Madonna dei Linajoli liegt nahe. Die Robbia haben uns ebenfalls, wie so manchen dekorativen Gedanken, diese Art der Umrahmung überliefert. Mehr als in Florenz ist diese Form in Siena beliebt gewesen. Wir finden solche Einfassungen sogar noch bei manchen Bildern Sodomas in den Kirchen von Siena, verziert mit einem Mäanderornament, das aus Hakenkreuzen zusammengesetzt ist.

Ebenso selten hat man sich in Florenz damit begnügt, grosse Altargemälde von rechteckiger Form mit einfachen Ornamentleisten einzurahmen, was in Oberitalien sehr gebräuchlich war. Nur einen einzigen florentinischen Rahmen dieser Art, sogar aus klassischer Zeit, können wir nachweisen. Vasari berichtet, Andrea del Sarto habe 1524 für das Kloster Luco im Mugellothal eine Beweinung Christi gemalt, deren Rahmen von seinem Gesellen Raffaello mit Figürchen geschmückt worden sei. Das Bild befindet sich im Palazzo Pitti, der Rahmen (Milanesi, Vasari V, 39) mit einer modernen Kopie des Gemäldes noch an Ort und Stelle. Er zeigt in der That Medaillons mit verblichenen Bilderchen und als Ornament einen verschlungenen Mäander, noch reicher wie die sienesischen Rahmen, und ist ganz vergoldet, während die Rahmen in



ANDREA DEL SARTO
BEWEINUNG CHRISTI, KOPIE
IM KLOSTER LUCO IM MUGELLOTHAL

Siena ihr Ornament in der traditionellen Weise auf blauem Grunde tragen. Ob nicht vielleicht auch der Rahmen Andreas auf eine Bestellung in Siena zurückgeht, davon sagt Vasari nichts.

Wir glauben diese Rahmenform beim grossen Altargemälde als eine Ausnahme ansehen zu sollen und wenden uns wieder den architektonisch gestalteten Rahmen zu.

Wir hatten uns bereits dem schmalen Grat der Hochrenais-



Florentiner Rahmen aus dem XV. Jahrhundert,
im Kunstgewerbemuseum zu Berlin

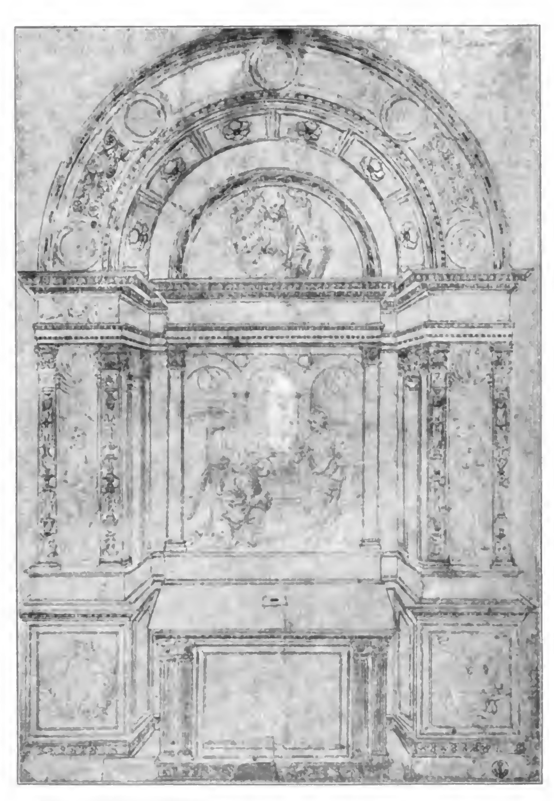
sance genähert. Grosse Bilderrahmen aus den ersten Jahrzehnten des Cinquecento sind selten. Aber es spricht alles dafür, dass zur Umrahmung feierlicher Altargemälde immer noch architektonische Konstruktionen gebraucht worden sind. Speziell beim Hochaltar wurde immer grösserer Aufwand getrieben. Es kam dabei auf den prunkvollen Aufbau des Rahmenwerkes mindestens ebenso sehr an als auf das Gemälde, welches ihm eingefügt wurde. Diese Hochaltarrahmen wurden sogar manchmal lange vor den Bildern

bestellt und waren weit kostspieliger als diese. Vasari erzählt mehrere Beispiele. So wurde die Bestellung für den Hochaltarrahmen in Santissima Annunziata schon 1500 dem Baccio d'Agnolo übertragen. Erst 1503 erfolgte die Bestellung des Bildes bei Filippino für 200 Goldscudi. Der Rahmen aber kostete 250 Scudi und seine Vergoldung 200 Goldgulden.



Andrea del Sarto, Zeichnung in den Uffizien

Für den Hochaltar, der ja ein freistehender Bau ist, kommt allmählich der Marmor in Aufnahme. Die Altarbilder des Langhauses jedoch sind auch weiterhin mit Holzrahmen eingefasst worden. Sie sind fast alle verloren. Aber aus den vielen Holzrahmen der Barockzeit, die in Florenz erhalten geblieben sind, können wir annehmen, dass auch in der vorhergehenden Zeit, die in dieser Beziehung so wenige Spuren hinterlassen hat, solche angefertigt wurden. Vielleicht ist die Einfachheit der Dekoration der Grund



ANDREA DEL SARTO (?)
ZEICHNUNG IN DEN UFFIZIEN



FORMIGINE, ALTARNISCHE IN
SAN MARTINO MAGGIORE ZU BOLOGNA



Kleiner Rahmen, im Kunstgewerbemuseum zu Berlin

gewesen, warum die Rahmen der klassischen Renaissancezeit haben weichen müssen. Denn wir können erwarten, dass die vornehme Ruhe und Schlichtheit, welche für diese Epoche bezeichnend ist, sich auch in unserem Dekorationszweig geltend gemacht habe, dass an Stelle des reichen plastischen Ornaments eine imposantere Ausgestaltung der architektonischen Formen getreten sei. Es kommt uns zu statten, dass die Maler selber sich um ihre Bilderrahmen kümmerten. Aus ihren Handzeichnungen können wir manches entnehmen.

Die Rahmenform des Quattrocento mit Pilastern und geradem



Rahmen in S. Maria Maddalena de' Pazzi zu Florenz

Gebälk, die wir bis an die Schwelle des neuen Jahrhunderts verfolgt haben, liess in dekorativer Beziehung eine Bereicherung schlechterdings nicht mehr zu. Es giebt noch ein paar ganz hervorragende Rahmen gleicher Art auch aus der folgenden Zeit, wie denjenigen im Berliner Kunstgewerbemuseum, welchen sein elegantes Ornament in Verbindung mit der durchgehenden Auflockerung des architektonischen Gefüges überaus leicht und zierlich erscheinen lässt.

Einen interessanten Versuch, mit reichem Ornament auch eine Bereicherung des Aufbaues zu verknüpfen, zeigt uns eine Zeichnung der Uffizien, die Andrea del Sarto zugeschrieben wird. Um einen Rahmen von der bekannten Form, der eine Verkündigung trägt, entwarf der Maler eine glänzend dekorierte Rundbogennische. Wir wüssten keinen Beleg dafür beizubringen, dass etwas Derartiges in Florenz wirklich ausgeführt worden wäre. Im nördlicheren Italien kommt es dagegen oft genug vor. Ein besonders



Rahmen in S. Maria Maddalena de' Pazzi zu Florenz

gelungenes Beispiel ist Formigines Altarnische in San Martino Maggiore zu Bologna, die mit Bild und Rahmen zu einem Ganzen verschmolzen ist.



Barock-Rahmen, in der Sammlung Edmond Foule zu Paris

Andrea del Sarto liebte überhaupt heiteres Ornament, wie seine Fresken in Scalzo bezeugen, die mit reich verzierten Pilastern und Gebälk umrahmt sind. Andererseits haben wir auch Zeugnisse dafür, dass er sehr viel Sinn für die monumentale Würde der Hochrenaissancearchitektur besass. Aus der Staffage seiner Fresken in der Annunziata könnte man eine ganze Reihe von klassischen Rahmen

rekonstruieren, und eine andere Zeichnung von seiner Hand, ebenfalls in den Uffizien, die stilistisch mit den spätesten Fresken des Scalzo zu korrespondieren scheint, giebt uns eine Heimsuchung in einem Rahmen, an welchem die Pilaster nicht mehr mit zierlichem Ornament gefüllt sind, sondern die ernsteren Kanneluren tragen.

Michelangelo stattete das Treppenhaus der Biblioteca Laurenziana mit mächtigen Nischen aus, welche als Stützen Pilaster zeigen, die sich nach unten zu verjüngen. Bei einem Rahmen in Santa Maria Maddalena de' Pazzi ist diese Form übernommen worden, jedoch so, dass die Pilaster dem eigentlichen Rahmen vorgelegt sind, so dass die Bildform durch die sich verjüngenden Stützen nicht beeinträchtigt wird. Wir besitzen noch manche Zeichnungen zu Nischen von der Hand Michelangelos, deren kraftvolle Gestaltung uns gern glauben lässt, dass die Rahmenschnitzer viel von ihm gelernt haben mögen.

Als ein Beispiel, wie völlig man zur Zeit der Hochrenaissance von allem Ornament absah, mag schliesslich noch ein kleinerer Rahmen des Kunstgewerbemusums in Berlin dienen.

Neben dem Pilaster verwandte man jetzt — einige Rahmen der besten Zeit in Santa Maria Maddalena de' Pazzi legen dafür Zeugnis ab — mit Vorliebe die kannelierte Säule, die, wenn man einmal auf ornamentale Verzierung verzichtet, reichere Ansichten gewährt.

Die Rahmenarchitektur hat bald das rechte Mass verlassen. Das Gebälk kragt mächtig vor, und die Zeit ist nicht mehr fern, wo die Säule frei vor das Gerüst des Rahmens tritt; durch Verkröpfung des Obergesimses wird sie in den Komplex miteinbezogen. Die Bilder hatten dieser anspruchsvollen Umgebung gegenüber einen schweren Stand, litten auch unter dem Schattenwurf. Wie früh hier der Geschmack ausartete, belegt uns die Bemerkung Vasaris, dass Fra Bartolommeo mit den Legnajoli Streit bekam, weil sie ihm mit ihren Rahmen immer einen Teil seiner Figuren verdeckten. Er habe sich dann damit geholfen, dass er seine Gestalten mit einer gemalten, architektonischen Umrahmung versah.

Mit dem fortschreitenden Barockstil, der in alle Bauformen drängende Bewegung zu bringen sucht, steigert man wohl auch die Vitalität der Stützen, indem man ihnen menschliche Gestalt verleiht.

II. KLEINERE BILDERRAHMEN

Wir haben den Gang der Entwicklung, um dessen Aufzeigung es uns bei diesen Zeilen mehr zu thun war als um eine vollständige Beschreibung aller Arten und Abarten, bisher nur an den Rahmen der grossen Altarbilder darzuthun gesucht, die in den Kirchen an feierlichem Ort aufgestellt waren. Wir gliedern nun eine Reihe von intimeren Werken an, wie sie in kleineren kirchlichen Räumlichkeiten und in Privatgemächern verwandt sein können. Auch hier sehen wir, wie sich die Rahmenschnitzer die Bauformen ihrer Zeit aneignen und für ihre dekorativen Zwecke umbilden und verzieren.

Das gotische Altarwerk war nichts anderes als die Gruppierung einer Reihe von gleichgebildeten Abteilungen, und die kleineren Rahmen sagen uns nichts Neues. Wir können einfach feststellen, dass sie, von grösseren Rahmen bis zur winzigsten Pax, lediglich wie Loslösungen von einem grösseren Altarkomplex erscheinen. In der Renaissancezeit jedoch, wo der Privatmann durch seine Bestellungen dem Maler ebensoviel zu thun gab als die Kirche, und demzufolge auch die Aufgaben der Maler sich veränderten, spiegelt sich auch in den Bilderrahmen die ganze reiche Entwicklung der Hauptdekorationszweige wieder.

Burckhardt konstatiert einmal, dass die Hälfte aller in Florenz und Umgegend erhaltenen Bildwerke des Quattrocento von der Hand der Robbia herrühre. Kirchen und Privaträume füllten sich mit den Terrakotten, zu deren zierlichen Umrahmungen die Robbia alles verwerteten, was ihnen die florentinische Frührenaissance an dekorativen Motiven darbot.

Bei ihren Altaraufsätzen finden wir auch das architektonisch gestaltete Sacellum wieder, den typischen Bilderrahmen der Frührenaissance, und während in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts an Rahmen für kleinere Bilder schlechterdings nichts Erwähnenswertes sich zeigt, glauben wir nicht fehlzugehen, wenn wir annehmen, dass die Formenfülle, mit der uns die Einfassungen kleinerer Bilder vom späteren Quattrocento überraschen, hauptsächlich auf die Thätigkeit der Robbia zurückzuführen ist, die als Dekoratoren ganz ohne Konkurrenz dastanden und immer neue Ideen fanden,



Desiderio da Settignano, Tabernakel in San Lorenzo zu Florenz

um ihre viel begehrten Terrakotten reizvoll zu umrahmen. Neben den Madonnenreliefs sind es hauptsächlich die kleinen Eucharistietabernakel, die schon früh, bei Luca della Robbia, eine feine künstlerische Ausgestaltung erfahren. Auch Desiderio da Settignano und die anderen bedeutenden Bildhauer der florentinischen Frührenaissance haben es nicht verschmäht, diese kleinen kirchlichen Behälter mit ihrer Kunst zu verschönen, und es ist eine grosse Reihe der reizendsten Kunstwerke entstanden, mit denen Florenz ganz allein steht. Zu den frühesten und allerzierlichsten gehört das Tabernakel Desiderios in San Lorenzo. Wir blicken in eine kleine Halle, die über kannelierten Säulen mit einem kassettierten Tonnengewölbe geschlossen ist. Hinter der Thüre der Rückwand, von Engeln, die seitwärts herandrängen, bewacht und verehrt, ist das heilige Öl verwahrt. Diese Räumlichkeit, die nicht immer, wie hier, als eine Halle, sondern auch als Nische gedacht ist, wird eingefasst von einer Umrahmung, die ähnlich aufgebaut ist wie die grossen Altarbilderrahmen. Wir

beobachten jedoch auch hier wieder die Merkmale des Wandrahmens, die Konsolen und den oberen Rundbogenabschluss. Dies ist auch die Eigenschaft, die den kleinen architektonisch gestalteten Bilderrahmen von demjenigen des grossen Altarbildes unterscheidet. Er ist in Florenz durchweg als Wandrahmen gebildet. Ein schönes Exemplar dieser Art umschliesst in den Uffizien ein unbedeutendes florentinisches Madonnenbild. Der Aufbau ist genau der gleiche wie bei den Tabernakeln, sogar das schlanke Format kehrt regelmässig bei diesen Rahmen wieder. Aus Pilastern, Basis und Gebälk setzen sich auch diese zusammen. Die Basis verschmälert sich zur Konsole und statt des horizontalen oberen Abschlusses sehen wir den Rundbogen, der seitwärts mit Voluten ansetzt und mit einem aus Voluten aufragenden Blattbüschel bekrönt ist, eine Form, die an den Lünetten der Robbia zu unzähligen Malen wiederkehrt. Auch die kräftige Betonung der Bildform durch den abgeschrägten Leistenrahmen innerhalb der Architektur beachten wir wieder. Dem Maler fiel hier auch die Füllung des Tympanons zu, welches bei den Tabernakeln mit Hinweisen auf das Abendmahl plastisch verziert war. Man malte an dieser Stelle etwa eine Pietà oder einen segnenden Gottvater.

Was bei all diesen Rahmen sofort auffällt, ist die ausserordentliche Einfachheit. Nichts von dem plastischen Rankenwerk, welches die Pilaster und den Fries des grossen Altarrahmens schmückte. Der Fries trägt immer nur ein bescheidenes, gemaltes Ornament, die Basis eine fromme Inschrift in Majuskeln. Das plastische Ornament beschränkt sich durchaus auf schlichte Leisten mit Eierstab und Zahnschnitt und auf die Kanneluren der Pilaster. Man kann sich nichts Vornehmeres an Dekoration denken. An Minos Grabmälern finden wir eine ähnliche Ökonomie beobachtet.

Die Uffizien besitzen einen zweiten fast gleichen Rahmen, und besonders sei auf ein prächtiges Werk dieser Gattung verwiesen, das mit einem unbedeutenden Madonnenbild in der Kirche San Martino in Lastra bei Signa noch am alten Platz hängt. Soweit wir diese architektonische Rahmenform für kleinere Kirchenbilder haben verfolgen können, ist die einfache plastische Verzierung, bei der alles Rankenwerk vermieden wird, beibehalten. Wenigstens bleibt das Gerüst des Rahmens ganz frei davon; wohl



MADONNENBILD IN DEN UFFIZIEN

aber wird Giebel und Konsole desselben zuweilen in grossformiges plastisches Ornament aufgelöst, wie an einigen Rahmen im Kunstgewerbemuseum zu Berlin und im Besitz Bardinis. Die fast tändelnde Erscheinung verweist solche Rahmen aus der Kirche in den Privatraum, und in der That haben wir mehrere mit allegorischen Darstellungen kennen gelernt, die im Gotteshaus nicht am Platz gewesen wären.



Filippino Lippi, Madonna mit Heiligen, im Museum zu Prato

Wie die grossen Altarbilderrahmen gelangen auch diese kleineren im 16. Jahrhundert zur völlig schlichten Einfachheit. Auch das letzte gemalte Ornament hat verschwinden müssen. Das schönste Beispiel ist wieder der Rahmen des Berliner Kunstgewerbemuseums, den wir, bei den spärlichen Überresten aus klassischer Zeit, schon als Muster für den grossen Bilderrahmen haben heranziehen müssen. Er scheut sich nicht, seine grossen Flächen ohne die geringste Dekoration zu zeigen.

Aus dem Verhältnis der uns erhaltenen Rahmen müssen wir nun aber entnehmen, dass kleinere Bilder, die nicht sowohl dazu bestimmt waren, auf der Mensa zu stehen, sondern, zumal in Privathäusern, als Wandschmuck gedient haben, in der weitaus grösseren Mehrzahl einfach mit dekorierten Leisten umrahmt wurden, ohne Andeutung von Stützen und Gebälk. Das Sujet des Bildes mag da mitgesprochen haben. Weltliche Themata sind für den



Francesco di Giorgio, Geburt Christi, in der Akademie zu Siena

Maler ja keine seltenen Aufgaben mehr, und wenn es sich nicht gerade um das Andachtsbild der vornehmen Hauskapelle handelte, so war selbst für das fromme Bild, das den Zimmerwänden des reichen Privatmannes lediglich als Zierde diente, der ernste Architekturrahmen auch nicht das erforderliche Gewand.

Ganz von selbst ergab sich, um diese ungewöhnliche Form vorweg zu nehmen, die ganz schlichte Art der Umrahmung für die wenigen kleineren Bilder von halbrunder Form. Hier wäre



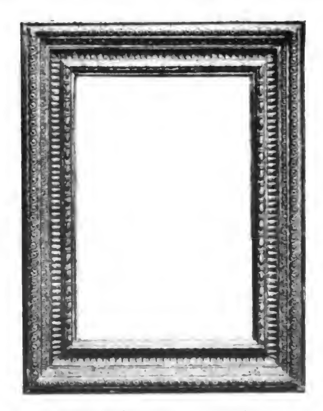
Matteo di Giovanni, Madonna, in der Akademie zu Siena

eine Madonna mit dem Täufer und Stephanus in Prato zu nennen, ein Bild Filippino Lippis, das als Umrahmung eine mit einfachen Blattreihen geschmückte, ausgehöhlte Rundbogenleiste trägt, in welche, auf blauen Grund, eine vergoldete, massige Fruchtschnur eingelegt ist, die am Scheitel des Bogens durch eine Blattkonsole gehalten wird. Diese Art der Dekoration kann man wohl nur auf die Robbia zurückführen. Ein höchst interessanter sienesischer Rahmen gleicher Art befindet sich in der Bildersammlung von Siena und umschliesst ein Presepio des Cecco di Giorgio. Hier ist an die Stelle des Fruchtgehänges ein flachgeschnitztes reiches Flechtornament getreten, das uns schon in der Antike begegnet und auch in der Renaissance, allerdings meist in einfacherer Form, eine grosse Rolle spielt. Sichtlich von Francesco selbst gemalt ist auch der Kopf Gottvaters im Medaillon zu Häupten des Rahmens. Der ganze Rahmen wird überhaupt auf den Maler zurückzuführen sein; denn dieser war zugleich Bildhauer, und die Uffizien besitzen (No. 1436) eine Zeichnung seiner Hand, die eine Skizze zu einem



Die Hochzeit des B. Adinari mit der Lisa Ricasoli, in der Akademie zu Florenz

Verkündigungsbild mit seinem Rahmen darstellt. Im übrigen haben wir die sienesischen kleineren Bilderrahmen vom Quattrocento absichtlich übergangen, die mit ihren rückständigen Formen höchstens belustigend wirken können. Es giebt da zum Beispiel eine Reihe von Madonnen des Matteo di Giovanni in alten Rahmen, die stilistische Curiosa sind, insofern der Rundbogen, den die Pilaster tragen, nach innen zu mit gotischen Nasen besetzt ist.



Rahmen, im Kunstgewerbemuseum zu Berlin

Doch dies nur nebenbei. Kehren wir nach Florenz zurück und sehen wir, wie sich der einfach-rechteckige Rahmen gestaltet. Erst seit dem Quattrocento können wir seine Spur verfolgen. Zu den ältesten Beispielen muss, wenn man sie überhaupt als Rahmen betrachten kann, die Einfassung des Adimarikassone (Akademie, Florenz) gezählt werden, welche zur Verzierung mit jenen fremd



Rahmen von Antonio Barili, beim Rektor des Seminars von San Francesco zu Siena

artigen Schriftarabesken bemalt ist, die als Stickerei an Gewandsäumen auf vielen Gemälden des Quattrocento zu sehen sind.

Die frühesten dieser Rahmen mit plastischem Ornament präsentieren sich als ganz schmale Leisten mit einer einzigen Blattreihe als Zierde. Der Rahmen wird immer breiter. Zu der einfachen Blattreihe gesellen sich, abwechselnd mit Hohlkehlen, immer mehr Ornamentbänder antiker Form, bis der Rahmen im 16. Jahrhundert schliesslich zu einer sehr komplizierten Gestalt gelangt ist.

Durchaus vermieden wird bei diesen Rahmen die Ornamentranke, die in Venedig gerade diese Rahmenart zu höchst graziösen Gebilden machte. Neben venezianischen gleicher Art sehen



Della Robbia, Tabernakel in der Via Nazionale zu Florenz

diese florentinischen Rahmen ausserordentlich ernst, fast schwerfällig aus.

In Siena, wo die Holzschnitzkunst im Beginn des 16. Jahrhunderts hoch in Blüte stand, werden im Gegensatz zu Florenz diese rechteckigen Rahmen auf das Reichste mit Ornamentranken bedeckt. Im Seminar von San Francesco in Siena befindet sich

wohl der prachtvollste von allen. Die Ornamente erinnern lebhaft an diejenigen vom Fries des Rahmens in Santo Spirito in Florenz, den wir mit dem grossen Barilerahmen in Siena in Vergleich gebracht hatten. Die vier Ecken unseres Rahmens zeigen



Benedetto da Majano, Marmoraltar in S. Gimignano

hervorragende Köpfe, die offenbar von Ghibertis Taufkirchenthür entlehnt sind. Man ist sogar versucht, sie im einzelnen mit ihren Vorbildern zu identifizieren. Auch dieser Rahmen ist von Antonio Barilis Hand. In Florenz haben sich die Robbia auch dieses Ghibertischen Motives bemächtigt, was ein grosses Tabernakel in der Via Nazionale belegen mag.

Ganz besonders aber ist es die Form des Tondo, welche die Robbia in die Mode gebracht haben. Schon früh wurde das Rundbild in den Lünetten der Wandgräber angebracht; es mag das der ursprüngliche Ort für diese Form gewesen sein. Diese Madonnenreliefs wurden aber schon sehr bald als selbständige



Botticelli-Schule, Madonna delle rose, im Palazzo Pitti zu Florenz

Kunstwerke beliebt. Unendlich oft haben die Robbia das Thema variiert und mit ihrer unerschöpflichen Phantasie immer neue Umrahmungen dazu geschaffen. Ihr Einfluss auch auf die Rahmen der Rundbilder, die der eigenste Besitz von Florenz sind, ist nicht zu verkennen. Wir wollen aus der überreichen Fülle einige bezeichnende Werke auswählen.

Die Madonna delle rose aus der Botticelli-Schule, die neuerdings im Palazzo Pitti wieder aufgefunden ist, trägt einen Rahmen, der auf das anspruchsloseste mit mageren Goldornamenten auf schwarzem Grunde bemalt und mit vier noch einfacheren plastischen Knäufen verziert ist. Der Maler mag die Ornamente selbst

auf den Rahmen gepinselt haben. Der Gewandsaum seiner Madonna trägt nämlich die gleiche Zierde.

Der grösste Reichtum entfaltete sich erst in den plastisch verzierten Rahmen, die sich durch ihre Heiterkeit völlig von den ernsten Kirchenbilderrahmen unterscheiden.

Von gotischer Triebkraft erscheint das Blattornament, welches



Luca della Robbia, Reliefporträt, im K. Museum zu Berlin

den oben und unten zugespitzten Rahmen umsprüht, der jetzt einen Porträtkopf des Luca della Robbia im Berliner Museum einschliesst.

Ein Motiv, das Luca dem Bernardo Rossellino oder Benedetto da Majano abgelauscht haben dürfte, sind die Engelsköpfchen, die zuweilen den Rand seiner Terrakotten umflattern, mit den Flügelspitzen sich berührend. Ein Bilderrahmen im Besitz Bardinis nimmt diesen Gedanken auf.



LUCA DELLA ROBBIA
MADONNENRELIEF IM ORATORIO
DI S. ANSANO BEI FIESOLE

Im allgemeinen jedoch hat Luca sich gern auf ein duftiges Blumengewinde beschränkt, während man sich später an mächtige Kränze mit dicken Früchten verschiedenster Art gewöhnte; auch die Farbenskala wurde erweitert. Dieser Art ist auch gewöhnlich die Dekoration der Bilderrahmen in Rundform. Eine Ausnahme bildet einer der schönsten dieser Rahmen, der die ganze pretiöse Zierlichkeit vom Ende des Quattrocento empfinden lässt. Ein



Rahmen vom Ende des XV. Jahrhunderts, beim Kunsthändler Bardini zu Florenz

flimmernder Kranz von goldenen Lilien auf blauem Grunde schliesst Botticellis Tondo — die Madonna mit singenden Engeln — in den Uffizien ein. Wir können nicht beweisen, dass der Rahmen zugehörig ist. Aber sein Ornament ist von so zwingender Eurythmie, dass er mit dem tönenden Bilde wie verwachsen erscheint. Ist die Zusammenstellung neu, so ist sie glücklich. Massvoll ist auch noch die Verzierung eines Rahmens im Kunstgewerbemuseum zu Berlin, eine Reihe von Fruchtsträussen, die mit flatternden Bändern an einen Reifen gebunden sind. Sonst sieht man meistens weniger zierliche Fruchtkränze, zuweilen schwülstig und geradezu protzig. Hier kommt denn auch die blanke Vergoldung, im Gegen-



Rahmen vom Ende des XV. Jahrh., im Kunstgewerbemuseum zu Berlin



Sandro Botticelli, Madonna mit singenden Engeln, in den Uffizien zu Florenz

satz zu der sonst in Florenz üblichen, sehr vornehmen Bemalung. Es ist nicht anzunehmen, dass diese Rahmen früher bunt, wie die Fruchtkränze der Terrakotten, bemalt gewesen wären.

Wir glauben auch hier wieder nachweisen zu können, dass im Beginn des 16. Jahrhunderts Siena der Holzschnitzerei in Florenz neues Blut zugeführt hat. Eine kleine Anzahl von Rahmen sondert sich ab vom Gros der florentinischen Tondoeinfassungen und zeigt die gleichen Dekorationsformen, die dem Antonio Barile als Haupt-



Rahmen vom Anfang des XVI. Jahrhunderts, im South Kensington Museum zu London

meister von Siena eigen waren. Neben einen Rahmen im South Kensington-Museum, der nebst vier Knäufen ein reiches Ornament trägt, welches trotz phantastischer animalischer Zierformen, die dabei verarbeitet sind, mit gleich zierlicher Eleganz wirkt wie Bariles Pilasterornamente in Siena, glauben wir den grossartigen Rahmen stellen zu sollen, der bis vor kurzem ein Tondo Lorenzo di Credis in den Uffizien einschloss und nun in das Magazin der Gallerie verbannt ist. In alten Inventaren der Sammlung hat man gefunden, dass er ursprünglich zu Michelangelos Rundbild der heiligen Familie gehörte. Das Ornament ist fast dasselbe wie an dem



MICHELANGELO'S HEILIGE FAMILIE
IN IHREM URSPRÜNGLICHEN RAHMEN



Dom. Beccafumi, Heilige Familie, im Palazzo Bianco zu Genua

Londoner Rahmen, statt der Rosetten ragen fünf symmetrisch angebrachte Köpfe hervor wie an Barilis Rahmen in San Francesco in Siena. Wir haben auf photographischem Wege Bild und Rahmen zusammenzubringen gesucht. Trotz der Mängel, die eine solche Reproduktion notwendig haben muss, ist die Wirkung im Gegensatz zu der öden modernen Einfassung in Quadratform, die das Bild heute verunziert, eine überraschende. Die fünf plastischen Köpfe des Rahmens entsprechen genau dem Kompositionsschema des Bildes. Dieses scheint noch an plastischer Kraft zu gewinnen, und man muss sich unwillkürlich der Thatsache erinnern, dass Michelangelo Ghibertis Taufkirchenthüren über alles in Florenz lobte. Vielleicht hat er, der mit ornamentaler Verzierung höchst sparsam umging, sich doch mit diesem Rahmen einverstanden erklärt.

Es giebt noch mehrere sienesische Beispiele dieser Art. An Feinheit erreichen sie jedoch diesen Rahmen nicht. Die allmäh-



Modern-Sienesischer Rahmen



Rahmen in der Sammlung des Fürsten Liechtenstein zu Wien

liche Vergröberung spricht sich aus in einem Rahmen mit vier solcher vorspringenden Köpfe und schon ziemlich schwülem Ornament, der in Genua eine Madonna des Beccafumi einschliesst und das Tondo zur quadratischen Form ergänzt hat.

Die Rahmenschnitzerei spielt in Siena noch lange eine Rolle. Es wird aber nicht Mass gehalten. Wenn man den Rahmen beim Fürsten Liechtenstein in Wien noch zu den vorzüglichen rechnen darf, obwohl hier der Rahmen schon Selbstzweck ist, so ist die spätere Gepflogenheit, das Ornament mit den lächerlichsten Menschen- und Tierformen zu überfüllen, nicht mehr zu billigen.

Wir haben schon einmal erwähnt, dass Siena noch heute die bedeutendste Bezugsquelle für Bilderrahmen ist. Mancher schöne neue Rahmen lässt uns an die grosse Kunst des Barile zurückdenken.

II

VENEDIG

I. DIE GROSSEN ALTARBILDERRAHMEN

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts, wo man in Florenz schon die gotische Hülle, und zwar fast unvermittelt, abgestreift hatte und die neue Formenwelt bereits alle Köpfe füllte, ist in Venedig noch nichts zu fühlen von einem Gähren, das erkennen liesse, dass man der hergebrachten Kunstweise überdrüssig war; im Gegenteil, man muss sagen, in diese Zeit fällt eine späte Blüte der venezianischen Gotik. Erst spät, und dann ganz leise und schüchtern, wagen sich, wie nebenbei hingeworfen, Andeutungen hervor. Die Stilumwandlung im grossen, die sich für den Künstler ganz unbewusst vollzieht, und die darzuthun nicht unsere Aufgabe ist, geht ebenso langsam vor sich wie die Umbildung der dekorativen Elemente. Sichtlich in dem Bestreben, modern zu sein, füllt der venezianische Maler und der Rahmenschnitzer, der in seinem Dienste schafft, seine Werke immer mehr mit den neuen Dekorationsmotiven, die er seinen Nachbarn absehen mochte, und vermischt sie mit solchen, wie sie ihm geläufig waren.

Es lohnt schon die Mühe, einmal dieser Stufenfolge von Kompromissen nachzugehen, bis man schliesslich vor einem Bilde steht, das ein Kunstwerk in Renaissanceformen zu nennen wäre. Und dann geht das Jahrhundert schon zur Neige.

Die Natur seiner Heimat hatte dem Venezianer versagt, mit grossen Flächen zu arbeiten. Von der wohligen Weiträumigkeit, die das Festland gestattet, und die der Italiener insgemein mit Vorliebe ausnutzt, konnte in Venedig keine Rede sein. Für ausgedehnte Fresken war dort kein Platz, und man suchte den Räumlichkeiten bescheideneren Masstabes, auf die man angewiesen war, durch plastische Arbeit interessantere Ansichten abzugewinnen. Von einer venezianischen Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts kann man nicht mit Achtung sprechen und auch im Anfang des 15. ist noch kein Aufschwung zu erkennen. Erst gegen die Mitte des Quattrocento tritt eine günstige Wendung ein.

Ein Besuch in der Cappella di San Tarasio in S. Zaccaria vermittelt einen der echten venezianischen Eindrücke. Eingezwängt in eine Kapelle von sehr mässiger Räumlichkeit drei grosse Altar-

werke. Es ist gar kein Platz da, um zu einem Gesamtanblick Distanz zu nehmen. Ein goldiges Geflimmer durchbrochener Holzschnitzerei, in das hie und da ein kleines Gemälde eingebettet ist, das Ganze gipfelnd in einem Walde aufwärtsschiessender, goldblitzender Fialen — mehr kann man auf einen Blick nicht fassen. Es will alles für sich betrachtet sein. Man spürt hier etwas von der Intimität des Innenraumes, die den Deutschen heimatlich anmuten möchte. Hierin muss das geheimnisvolle Etwas liegen, das uns so merkwürdig fasst, wenn wir etwa von Florenz kommen und uns in Venedig der Grenze Italiens nähern. Hier weht die Luft, in der Dürer sich wohl fühlte.

Ehe wir in eine nähere Besprechung der genannten Altarwerke eintreten, die einen Höhepunkt der venezianischen Malerei und Rahmenschnitzerei des frühen Quattrocento darstellen, muss mit wenigen Worten dessen Erwähnung gethan werden, was diesen Leistungen voranging.

Schon oben wurde die Nichtigkeit der venezianischen Malerei im 14. Jahrhundert gestreift. Die Venezianer scheinen sich diese Thatsache selber nicht verhehlt zu haben; denn sie vertrauten ihre monumentalen malerischen Aufgaben nicht gerne einheimischen Künstlern an, sondern beriefen auswärtige Maler, zum Beispiel gerade in jener Zeit, aus welcher uns einige klägliche Specimina venezianischer Pinselkunst erhalten sind, zur Ausschmückung des Dogenpalastes Guarriento aus Verona. Und noch im 15. Jahrhundert, ehe die Muranesen der Malerei von Venedig wieder zu einem Ruf bei ihren engeren Landsleuten verhalfen, mussten Vittore Pisano und Gentile da Fabriano zu Rate gezogen werden.

Wir wollen als ein charakteristisches Beispiel der venezianischen Malerei im Trecento das Altarwerk des Simone da Cusighe in der Akademie von Venedig heranziehen. Das Werk trägt das Datum 1384. Wie immer in der Frühzeit, nicht eine einheitliche Darstellung, sondern ein Hauptbild in der Mitte einer Reihe von Nebendarstellungen, in diesem Falle eine Mantelmadonna, umgeben von einer Reihe von Kompartimenten mit Scenen aus dem Leben des heiligen Bartholomäus. Der erste flüchtige Anblick genügt, um zu erkennen, dass wir gar nicht vor einem gotischen Bilde stehen, obwohl bekannt ist, dass die Verhältnisse dieses Stiles in



Simone da Cusighe, Altarwerk in der Akademie zu Venedig

Italien eine Verbreiterung erfahren haben. Die Mittelfigur der Madonna nimmt die ganze Höhe des Altarwerks ein, zu ihren beiden Seiten sind die acht Nebenscenen in zwei Stockwerken angeordnet. Wie die bauliche Staffage, die der Maler auf seinen Bilderchen angebracht hat, kaum Spuren zeigt von jener aufwärtsstrebenden Tendenz, die wir gotischer Empfindung zu Grunde legen, sondern nur ganz äusserlich hie und da gotische Motive trägt, so lässt auch die Konfiguration, die das Ganze durch den Rahmenschnitzer erfahren hat, das Bestreben erkennen, sich behaglich seitwärts zu verbreiten. Die von gewundenen Säulchen getragenen Bogen, welche die einzelnen Abteilungen einfassen, sind von unglaublicher Breitspurigkeit — der Raum für die Hauptfigur der Madonna ist wirklich nicht viel breiter — und die leichte Andeutung des Spitzbogens, den diese Bogen tragen, hat mit gotischem Stil nichts zu thun, ist vielmehr orientalischen Ursprungs. Man kann sich nicht des Gedankens erwehren, dass diese Künstler Tag für Tag San Marco vor Augen hatten, das Nationalheiligtum, an welchem fortwährend mehr oder weniger gebaut und geschmückt wurde. An den Portalen sieht man die gleichen spitzigen Kielbogenformen, deren Archivolten zuweilen förmliche Schlangenlinien bilden.

Es lässt sich nichts Verschiedenartigeres denken als diese venezianischen Malereien und der gleichzeitige malerische Stil in Florenz.

wo die Giotto-Schule die gotischen Formen fadenartig in die Länge zog.

Für den äusseren Abschluss des Cusighealtars kann man



Portal von der S. Marcuskirche zu Venedig

nach dem inneren Aufbau keine architektonischen Formen erwarten, die dem Ganzen eine gewisse Aktivität verliehen hätten. Eine einfache Leiste umzieht das Ganze, und nur die schräge Lage des Blattornaments, welches die Leiste durchläuft, in seiner Form übrigens beliebt in jener Zeit, scheint das Tempo des Konturs etwas zu beschwingen.

Was die Bemalung dieser Rahmengattung betrifft, so werden

neben dem immer tonangebenden Gold auch Rot und Schwarz verwandt.

Eine Zeit von 60 Jahren etwa liegt zwischen diesem Werke



Portal von der S. Marcuskirche zu Venedig

und den ersten grossen Altarstücken der beiden Muranesen Giovanni und Antonio. Man sollte glauben, in der Malerei dieser Zwischenzeit manches finden zu können, was uns überleitende Stufen erkennen liesse. Aber bis weit ins 15. Jahrhundert hinein hat man in der gleichen Weise fortgearbeitet. Von der Hand des Jacobello del Fiore, der letzten dieser traurigen Gestalten in der venezianischen Malerei, dessen Thätigkeit das erste Drittel des

15. Jahrhunderts füllt — er war sogar Gildenvorstand — befindet sich in der Galleria Lochis in Bergamo ein beglaubigtes Altarwerk, das sich von dem Bilde des Cusighe kaum unterscheidet. In der Mitte die Madonna als Hauptfigur in der Höhe des ganzen Komplexes und rechts und links übereinander je drei Scenen aus dem Leben Christi, unter ganz flachen Rundbögen. Das einzige, was gotisch zu nennen wäre, ist jene filigranartig durchlöcherte Ornamentik, mit welcher der Rahmen gefüllt ist: wir haben später davon zu reden.

In der uns erhaltenen Malerei Venedigs ist, kurz gesagt, der Übergang zu den typisch gotischen Rahmenwerken nicht zu finden, und auch da, wo venezianische Altarwerke in der Nachbarschaft erhalten sind, erfahren wir nichts Neues. Das Altarwerk eines Lorenzo Veneziano, von dessen Hand sich Bilder auch in der venezianischen Akademie befinden, im Dom von Vicenza (1366) ist nicht nur ebenso geformt wie die anderen gleichzeitigen Bilder von Venedig, sondern belegt auch die traurige Thatsache, dass diese Maler ihre Kollegen in der Provinz infizierten. Gerade in Vicenza ist das umfangreiche Altarwerk eines einheimischen Künstlers, Battista da Vicenza, erhalten, in welchem das System des Lorenzo getreulich nachgeahmt ist.

Wie schon bemerkt wurde, hatten die Venezianer selber nicht die höchste Meinung von ihren Malern; dagegen besass die Stadt im Trecento Bildhauer von hohem Range. Wie wenig unter Umständen gleichzeitige Malerei und Plastik miteinander zu thun haben müssen, sagen uns die Werke der Gebrüder Massegne sowohl in Venedig, wie besonders ihr grosser Marmoraltar in der Bologneser Kirche San Francesco, ein überaus majestätisches Monument, das beiläufig um die selbe Zeit (1388) wie das Altarwerk des Cusighe entstanden ist, vielzinkig aufsteigend mit zwei Nischenreihen für Heiligenfiguren. Das Ganze wird trotz der grossen Vielseitigkeit ausserordentlich leicht erfasst, weil der Blick durch sehr klare Linien geleitet wird. Drei mächtige Vertikalen halten den Bau zusammen. In der kräftigsten derselben, der mittleren, gipfelt der Bau; diese mittlere Fiale trägt in ihren Öffnungen die plastischen Hauptgruppen, die infolge des starken Accentes vom



MARMORALTAR DER GEBRÜDER MASSEGNE
IN DER KIRCHE S. FRANCESCO ZU BOLOGNA

Auge mühelos herausgehoben werden. Zwei etwas kleinere Fialen bilden die äusseren Flanken. Innerhalb dieser einfachen Linien erscheint das Gewimmel der 16 Nischen sehr wohlgeordnet. Es wird wenige Bildwerke in Italien geben, die ein so starkes Erfassen der gotischen Konstruktion erkennen liessen.

Nebenbei sei bemerkt, dass dieser Marmoraltar in Bologna selbst direkte Nachahmung gefunden haben dürfte in einem grossen hölzernen Altaraufsatz in San Petronio. Alle Einzelheiten des Systems der Massegne erkennen wir wieder, aber die Klarheit der Gesamtdisposition ist ganz verwischt.

Man hätte sich für ein vielteiliges Altarbild gotischen Stiles keinen günstigeren Aufbau denken können, als den des Massegnealtars; mit den Veränderungen, die die Verschiedenheit der Aufgabe und des Materials mit sich bringen musste. Der Grund, weshalb man sich solcher Vorbilder nicht bediente, liegt vielleicht darin, dass die venezianischen Holzschnitzer für solche Aufgaben nicht genügend geschult waren. Überhaupt genügte das bescheidene Holz den prunksüchtigen und reichen Venezianern wenig; sie dürften nichts dazu gethan haben, dass die Intagliatori ihre Kunst auf eine höhere Stufe hätten bringen können. Die Rahmenschnitzerei war die hauptsächliche Thätigkeit der Holzschnitzer. Diese standen also in den Diensten der Maler und arbeiteten ebenso traditionell wie dieselben. Hier musste frisches Blut zugeführt werden.

Wie schon oben bemerkt, erkannten die Venezianer ganz genau die Unfähigkeit ihrer einheimischen Maler, die samt ihren Rahmenschnitzern zu Handwerkern herabgesunken waren; denn wichtige Aufgaben wurden diesen nicht anvertraut, sondern man berief Künstler von auswärts. Gentile da Fabriano ist lange in Venedig thätig gewesen; es ist für uns ein Unglück, dass wir keine Spuren mehr finden können. Sie müssten uns manches erklären. Sein Einfluss auf die nun sich erhebenden Maler von Murano ist ja lange konstatiert worden, und dass er auch derjenige gewesen ist, der den Venezianern einen neuen Begriff von Rahmen beigebracht hat, scheint uns nahezuliegen. Gentiles Anbetung der Könige, die für uns sein Hauptwerk sein muss, trägt noch ihren alten Rahmen; allerdings ist nun das Bild samt Rahmen in Florenz

und ein paar Jahre später entstanden, als Gentile nachweislich in Venedig thätig war. Aber wir haben keinen Grund, diesen Rahmen nun gerade als einen Prototyp anzunehmen. Wenn Gentile Ähnliches für Venedig geschaffen hat, so musste es dort anregend wirken, und in der That finden wir in der Plastik gotischen Stils, die sich in den dreissiger Jahren in Venedig breit macht, Motive, die aus dem südlicheren und westlicheren Italien stammen, vor allem jenen verkröpften Spitzbogen, der in Florenz viel früher vorkommt, zum Beispiel auch am Rahmen der Anbetung des Gentile; in Venedig finden wir ihn erst an der Porta della Carta und den gleichzeitigen Altarwerken der Maler von Murano in San Zaccaria.

Die venezianische Kunst hat immer eine Sonderstellung eingenommen. Wenn die Maler und Bildschnitzer den Ansporn zu gesteigertem künstlerischen Schaffen von aussen her bekamen, so haben sie doch, wenn auch die Einzelheiten den Einfluss auswärtiger Künstler verraten, keineswegs kopiert, sondern bleiben eigenartig genug.

Für den Maler konnte schlechterdings kein Vorbild in Venedig aufgetrieben werden, an das er sich hätte halten können, und so sehen wir bei diesen Künstlern von Murano einen ziemlich starken Einfluss des Gentile; aber die Holzschnitzer besinnen sich jetzt in der That darauf, dass sie von der Steinplastik ihrer Heimat viel lernen konnten. Die Altarwerke in San Zaccaria weisen ganz klar auf die steinernen Altaraufsätze zurück, aus deren Zahl wir den Massegne in Bologna herausgegriffen hatten. Dass sich die Rahmenschnitzer reichere und leichtere Formen gestatten konnten, erklärt sich aus ihrem weniger spröden Material.

Betrachten wir den Hauptaltar näher. Es ist im wesentlichen ein Werk der Plastik, im Aufbau sehr stark an den Massegne erinnernd. Kräftige, aufstrebende Gräte festigen das ganze Gebilde, indem sie es zugleich schlank machen und die vielen Einzeldarstellungen, die auch hier sich in zwei übereinanderliegenden Nischenreihen befinden, zusammenfassen. Die beiden mittleren Gräte heben die Hauptdarstellung, jetzt eine Madonna, heraus, über welcher der Altar mit einer vielgestaltigen Fiale zu solcher Höhe emporschiesst, dass keine Photographie das gesamte Werk

fasst. Die obere Nischenreihe enthält wie früher die Halbfiguren von Heiligen, aus Holz geschnitzt und bemalt und auch die untere Reihe wird von zwei plastischen Figuren flankiert. Die Baldachine, die an dem Steinaltar die Figuren überdachten, sind über der Madonna und den oberen Nischenreihen zu Muscheln verkümmert. Dem Maler ist die Aufgabe zugefallen, die Madonna und vier Heiligenfiguren zu malen. Und wenn es noch eines Beweises bedürfte, dass den Künstlern die Form des steinernen Altaraufsatzes als Vorbild vorgeschwebt hat, so betrachte man diese Gestalten: sie sind, sowohl auf diesem Hauptaltar wie auf den kleineren Seitenaltären, auf Postamente gestellt, als seien sie Statuen.

Während der Schnitzer den festen Körper seines Werkes reich mit Zierformen versehen hat — die Basis ist gefüllt mit sehr reich durchbrochenem, spätgotischem Masswerk und die Krabben ringeln sich lustig — folgt er bei den oberen Ausfaserungen des Komplexes dem Prinzip, eine einfache und klare Silhouette zu geben. Die Krabben der Fialen sind massvoll und zeigen das Verständnis des Künstlers für die Funktion, die diese Form haben soll. Aber die unglückliche Liebhaberei der Venezianer, die Fialen mit Halbfiguren von Propheten abzuschliessen, die schon am Massegnealtar erscheinen und auch die Giebel von San Marco bekrönen, hat auch hier ihren Platz gefunden.

Auf beiden Seiten des Altares zieht sich je eine breite Leiste empor, die einen sich emporringelnden Ornamentstreifen trägt, mit aus Blüten hervorragenden Halbfiguren, und die, wie alle übrigen Zinken, in einem Figürchen gipfelt. Diese seitlichen Ausbildungen treten zwar wenig hervor und wirken für die Gesamtform nicht eben bestimmend. Aber es ist doch eigentümlich, dass sie erst oberhalb des Sockels abbiegen, so dass der Rumpf des Baues eine Verbreiterung erfährt. Das will uns eine schwache Erinnerung an die Form gleichzeitiger nordischer Altarwerke wachrufen. Diese ornamentale Umkleidung findet sich übrigens auch gemalt, an dem grossen Wandtafelbild derselben beiden Künstler in der Akademie, am Throne der Madonna.

Interessant für venezianische Art — dies sei noch zum Schluss erwähnt — ist die Form, in welcher an diesem Altar in San Zaccaria der verkröpfte Spitzbogen auftritt. Es liegt etwas sehr Fremd-



GIOVANNI UND ANTONIO DA MURANO
ALTAR IN DER KIRCHE S. ZACCARIA ZU VENEDIG

artiges darin, wie dieser Bogen, der in Florenz so stabil aussah, hier in die Höhe gezogen, nach oben hin gleichsam elastisch ge-





macht wird. Wir erkennen darin noch dasselbe Formgefühl, das die Seitenthore der Fassade von San Marco zeigen, die 200 Jahre älter sind.

Der Altar hat noch in unserm Jahrhundert mannigfache Veränderungen erfahren,[1]) die aber den Gesamtaufbau nicht verändert haben. So war früher an Stelle der Madonna der Reliquienschrein sichtbar, mit bildlichen Darstellungen, und auch die Heiligen Blasius und Martin, unmittelbar zu Seiten der Madonna, sind damals (1839) hinzugefügt worden. Das kann uns interesssieren; denn sie sind die einzigen, die nicht auf Sockeln stehen.

Die beiden andern Altäre sind kleiner und nicht ganz so anspruchsvoll; sie erscheinen etwas gedrungener im ganzen, weil die aufwärtsleitenden Gräte plumper gebildet sind und der obere Abschluss nicht so weit emporgetrieben ist wie bei dem Hauptaltar.

Die weiteren grossen Gemälde, welche Antonio mit Giovanni gemeinsam ausführte, wie die grosse Marienkrönung in San Pantaleone (Wiederholung in der Akademie) und das Breitbild der Madonna mit Heiligen in der Akademie, der früheren Scuola della Carità, für welche das Bild gemalt wurde, sind in diesem Zusammenhange nicht zu besprechen. Es sei gleich hier darauf hingewiesen, dass man in Venedig durchweg den Unterschied betont zwischen dem sich frei über dem Altar erhebenden Gemälde und derartigen Wandbildern, die in Venedig die Stelle von Fresken vertreten. Freistehende Altargemälde, die aus einer einzigen Tafel beständen, kommen um diese Zeit überhaupt noch nicht in Venedig vor. Für die Altarbilder errichtete man vielmehr ein festes Haus,

---

[1]) Crowe und Cavalcaselle, Gesch. d. ital. Malerei. Übers. v. Jordan 1873. Bd. V, p. 24.

das Rahmengerüst, auf dem Altar, in das man seine Bilder wohlgesichert einliess. Die grossen Wandbilder aber fügte man, wie sich Carpaccios Bilder in San Giorgio heute noch präsentieren,



Ant. u. Giov. Vivarini, Madonna, in der Academie zu Venedig

höchstens mit einer Leiste umrissen, in die architektonische Gliederung der Wand ein. Da hatten sie Halt genug.

Wir wollen zunächst die Entwicklung der Form des Altarbildes, wie es allmählich zur Einheit gelangt ist, verfolgen. Bereits vom Jahre 1480 haben wir eine Santa Conversazione von Luigi Vivarini. Andererseits aber wird auch das vielteilige Altarbild, ebenso wie das Wandgrab mit seinen zahlreichen Kästchen, noch

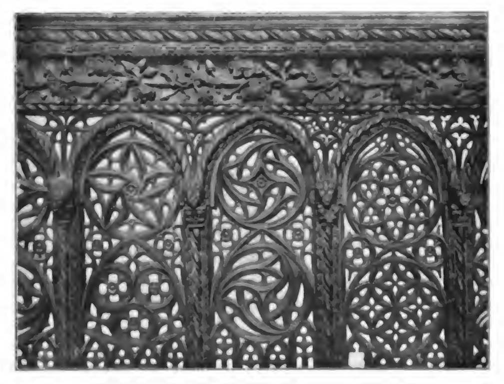
bis tief ins 16. Jahrhundert beibehalten. Die Linie der Entwicklung geht deshalb unbeirrt weiter. Solche Anachronismen können sie zwar beschleunigen oder aufhalten, aber nicht abbrechen.

Aus den verschiedenen Phasen der künstlerischen Thätigkeit der Familie Vivarini, die für das venezianische Quattrocento tonangebend war, neben der Familie Bellini, der wir später unsere Aufmerksamkeit zuwenden, sind uns in Italien selbst eine Reihe von Bildern in ihrem ursprünglichen Zustande erhalten. Die gemeinsame Wirksamkeit Antonios und seines Bruders Bartolommeo, der an die Stelle des für uns ebenso spurlos verschwundenen wie geheimnisvoll aufgetauchten Giovanni Alemanno getreten war, bezeichnet der Altar mit der Madonna und Heiligen aus dem Jahre 1450 in der Pinakothek von Bologna. Die erste wichtige Veränderung ist die, dass alle Darstellungen des Altarwerkes vom Maler bestritten werden. Die Erinnerung an die Herkunft vom plastischen Altaraufsatz beginnt sich zu verwischen. Der alte Rahmen, der die Bilder noch umschliesst, zeigt eine starke stilistische Veränderung. Die Stützen und Fialen, die an den früheren Arbeiten so zwingend dem Ganzen die vertikale Tendenz sicherten, werden mager und gebrechlich. Es sieht fast so aus, als seien die Fialen unterbunden. Sie werden absterben. Das ganze Leben konzentriert sich auf den Rumpf des Rahmens. Die tektonisch festigenden Glieder treten bescheiden zurück, das Ganze wird gleichmässig aufgelockert und übersponnen mit einem duftigen Gewebe durchbrochener Filigranarbeit. Die gotischen Zierformen, deren so ungemein kräftiger Ausdruck nicht verstanden wird, sind zu zierlichen Flächenornamenten geworden. Die ganze venezianische Kunst dieser Zeit ist übersäet mit dieser Art von Dekoration. Nur ein Beispiel sei genannt: das wenig jüngere Gestühl in der Frari-Kirche ist in ganz gleichem Sinne verziert. Die einzelnen Kompartimente, in gotischer Fensterform, sind von oben bis unten gefüllt mit durchbrochenem Ornament, das im grossen genau dieselbe Spielerei mit der gotischen Dekoration treibt, wie der Rahmen mit seinem Netzwerk im kleinen. Und was ist an diesem Rahmen aus den energischen Krabben geworden! Leider sind sie meist zerbrochen, man sieht aber noch, an den Giebeln über dem zweiten Stockwerk, wie sie sich in üppig wucherndem Gekräusel bis zu den Fialen emporgeschlängelt haben.



ANTONIO VIVARINI, MADONNA MIT
HEILIGEN IN DER PINAKOTHEK ZU BOLOGNA

Bartolommeo, der sehr viel frischeres Blut besass als sein Bruder, hat es später vorgezogen, seine eigenen Wege zu gehen und wir thun besser, ihm zu folgen, als dem Altmeister Antonio, der, auf seine eigenen Füsse gestellt, nichts mehr geleistet hat, was einen Fortschritt gewährleistet hätte. Es sei nur erwähnt das Altarwerk des Lateran von 1464, welches laut Signatur von

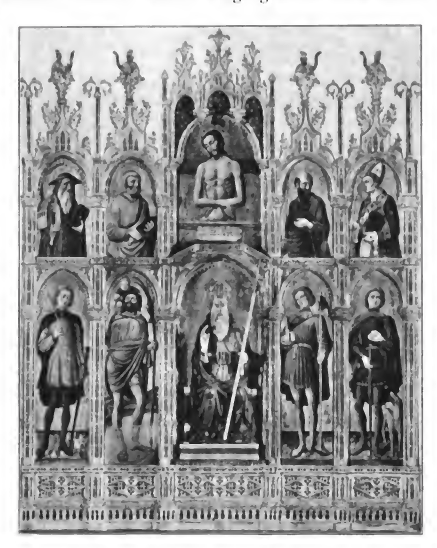


Holzschnitzerei vom Chorgestühl in der Frari-Kirche zu Venedig

Antonio allein gemalt ist. Abgesehen davon, dass es uns zeigt, dass der altmodische Künstler wieder auf die Verwendung plastischer Figuren zurückgreift, ist es ein interessanter Beleg dafür, dass der Rahmenschnitzer sich nach Angaben des Malers gerichtet haben muss. Dieser Rahmen ist der schwächste von allen bisher besprochenen; dürftig und mager im höchsten Grade, korrespondiert er stilistisch geradezu komisch mit den spindeldürren Heiligen, die Antonio zu diesem Altarwerk gemalt hat.

Eine ganz andere Physiognomie, voll pulsierenden Lebens, weist uns das Bild von 1474 in der Frari-Kirche, das Bartolommeo allein gemalt hat, das auch noch von seinem ursprünglichen Rahmen

umschlossen wird. Ohne an Grösse den zuvor besprochenen Werken etwas nachzugeben, verzichtet dieses Altarwerk vor allem auf den etagenreichen Aufbau seiner Vorgänger und thut damit einen



Antonio Vivarini, Altarwerk im Lateran zu Rom

wichtigen Schritt zur grösseren Einfachheit und Fasslichkeit. Bei dem Rahmen in Bologna war die architektonische Energie im Aufbau von dem alles überwuchernden Flitterwerk des Ornaments niedergedrückt worden, hier dagegen atmen alle Einzelformen ein Streben und Gähren, und eine kraftvolle Gedrungenheit spricht aus dem Ganzen. Es ist ein starkgrätiges Gerüst mit reicher Silhouette. Im Ornament ist der Künstler zurückgegangen auf die

Formen der ältesten Muraneser Rahmen. Aber es sieht aus, als habe eine etwas schwere Hand die sich wehrenden gotischen Formen zusammengedrückt und etwas Neues daraus gemacht. Der Eindruck des Zusammengedrücktseins, des Niedergehaltenen, resultiert vor allem daraus, dass die Fialen gestrichen und an ihre Stelle Giebel getreten sind mit den wie gequält sich windenden Krabben, wie sie ähnlich am Rumpf der Altäre in San Zaccaria verwandt waren. Die Renaissancedekorationselemente, die Bartolommeo im malerischen Teil seines Werkes verwandte, sind ebenso knorrig geworden — man hat paduanischen Einfluss darin zu erkennen, den die Figuren mit ihren scharfkantigen Linien und der an die Plastik erinnernden Geschlossenheit auch dokumentieren.

Nur weil den Renaissanceformen der Malerei sowohl wie den gotischen des Rahmenwerks der gleiche Stempel einer sehr starken Individualität aufgedrückt ist, kann man den Zwiespalt zwischen den beiden Formenwelten, die hier keck zusammengefügt wurden, ertragen.

Der Rahmen ist ganz vergoldet, nur der Grund der durchbrochenen Giebel ist rot, eine Farbe, die speziell in der venezianischen Frühzeit für Bemalung der Rahmen beliebt war. Fast durchweg sind die italienischen Bilderrahmen, soweit sich die ursprüngliche Farbe noch mutmassen lässt, blau mit vergoldeten Ornamenten. Auf Ausnahmen soll im Einzelfall hingewiesen werden.

In diesem Bildwerk von 1474 sieht man den Künstler förmlich ringen nach neuen Ausdrucksformen, und man muss begierig sein zu erfahren, was das Resultat seiner Anstrengungen gewesen sei. Der Künstler ist natürlich von der Entwicklung seiner Umgebung nicht unabhängig, und wie in Venedig aus gleicher Zeit andere Kunstwerke aufzuweisen sind, welche gleiche ornamentale Motive tragen, wie dies Altarwerk des Bartolommeo, bei dem sie aber ganz besonders charakteristisch aussehen, so wird man auch in der Folgezeit dem Künstler nachspüren müssen, aus welchen Quellen er für seine Dekoration geschöpft hat.

Derselbe Bartolommeo, der seine Bilder von 1474 mit einem völlig gotischen Rahmen umschloss, überrascht uns im Jahre 1482 mit einem Altarwerk (Frari) in ausgesprochener Renaissanceform. Vier Pilaster flankieren die drei gleichgrossen, unter Rundbogen



BARTOLOMMEO VIVARINI
ALTAR IN DER FRARI-KIRCHE ZU VENEDIG

gebrachten Tafeln; unten ein durchgeführter Sockel und oben ein kräftig profiliertes Gesims, im ganzen ein Gebilde, wie es in Florenz etwa die Robbia für Figurenreihen ähnlich geschaffen haben. Auch in Venedig kann man derartiges sehen: die Kirche San Giobbe enthält einen solchen Altaraufsatz, der Rossellino oder Francesco di Simone zugeschrieben worden ist. Wir müssen schon ein solches Beispiel nehmen; denn wer hätte in Florenz 1482 noch ein dreiteiliges Altarbild gemalt? Fehlen würde in Florenz auch der gemalte Aufsatz, in eigenem Rähmchen ein Ecce homo, das von zwei plastischen Engelfiguren adoriert wird. Angenehm berührt, dass die Engel nicht unmittelbar auf dem Gesimse des Unterbaues knieen, sondern dass eine niedrige Basis, die den gemalten Aufsatz und die Engel gemeinsam trägt, zwischen oben und unten ein wichtiges Bindeglied bildet. Architektonische Bedenklichkeiten sind den Venezianern gewöhnlich leicht nachzurechnen; sie fehlen auch hier nicht. Am Sockel unter den Pilasterbasen Medaillons anzubringen, anstatt etwa durch vorspringende Basen das Fundament der Träger zu betonen, oder aber einfach den Sockel glatt durchzuführen, kann unmöglich erlaubt sein. Die Pilaster müssen dadurch notwendig unten verschiebbar aussehen. Der halbrunde obere Abschluss des Aufsatzes mit dem Knick über den Pilastern ist eine moderne Ergänzung und zwar eine verunglückte. Wie er hätte aussehen müssen, sagt uns jedes Portal der venezianischen Frührenaissance.

Der Rahmen präsentiert sich, abgesehen von den naturfarbig gemalten Engelköpfchen und den Sockelmedaillons, ganz in Gold. Der Stuckgrund unter den Ornamenten ist gepunzt; ein Zeichen, dass er immer vergoldet war. Durch die Aufrauhung der Oberfläche erzielte man einen veränderten Ton des Goldes.

Der Maler, der diesen Renaissancerahmen seinem Gemälde anfügte, muss sich auch verändert haben seit dem letzten Werke, das wir betrachteten. Ein Blick auf die Verzierung der Throne bei beiden sagt alles. Bei dem älteren konnte sich der Künstler kaum genug thun mit den neuen Formen; ein Ganzes daraus zu machen, verstand er nicht. Wir sehen nur ein Kokettieren mit Einzelmotiven, mit denen er seinen Sitz überladet, und aus den dicken Ranken und Knäufen spricht die eigene Derbheit des Künstlers.



BARTOLOMMEO VIVARINI, MADONNA MIT HEILIGEN, IN DER FRARI-KIRCHE ZU VENEDIG

Das spätere Werk zeigt den Maler entschieden in einer Abklärung. Die Thronlehne hinter der Madonna bedeckt er bescheiden mit einem Tuch, indem er sich selbst zwingt, auf reiche Dekoration



Marmoraltar in der Kirche S. Francesco della Vigna zu Venedig

Verzicht zu leisten. Alles ist ganz einfach geworden, und wieviel sein Linienmaterial an vornehmer Ruhe gewonnen hat, zeigt etwa ein Vergleich der beiden Heiligen zur äussersten Rechten der beiden Altarbilder. Zu dem späteren Bilde hätte der gotische Rahmen nicht mehr gepasst.

Vorbilder für diesen Rahmen kann man in den meisten venezianischen Kirchen finden. Die Hauptrolle als Dekoratoren spielten

damals in Venedig die Lombardi. So viel Reiz ihre Werke einzeln betrachtet auch haben mögen, so leiden sie doch andererseits unter einer recht grossen Eintönigkeit und Erfindungsarmut. Was die Ornamente anbetrifft, so sind sie zierlich, aber fast immer nichtssagend, und wiederholen sich bis zum Überdruss. Es sind



Portal zum Vorhof der Schule San Giovanni Evangelista zu Venedig

vor allem die steinernen Altaraufsätze der Lombardischule, die sich in so vielen venezianischen Kirchen finden, welche wir in unserem Rahmen wiedererkennen. Bis ins 16. Jahrhundert hinein behält diese Schule das beliebte Schema bei. Ein Beispiel wäre der Altar in der Cappella Giustiniani in San Francesco della Vigna, an welchem die adorierenden Reliefengel unter Voluten gezwängt sind, die Ober- und Unterteil einander näher bringen sollen. Auch Portale könnte man zum Vergleich heranziehen. Am nächsten läge die reizende Vorhofsthür an San Giovanni Evangelista, die 1481,

ein Jahr vor der Entstehung unseres Rahmens, gefertigt wurde und manchen Gedanken mit dem letzteren gemeinsam hat. Bezüglich des Ornaments am Rahmen möchten wir hervorheben, dass dabei konsequent zwischen tragenden und getragenen Gliedern unterschieden wird, was in Venedig eine schätzbare Sache ist. Der Ornamentstreifen am Gebälk des Portals könnte unmittelbar auf den Vivarinirahmen eingewirkt haben.

Für die venezianische Bildform bedeuten diese Jahre eine kritische Zeit. Man begann bereits für das feierliche Altarbild die grosse einheitliche Tafel zu verwenden — ein Beispiel von der Hand des Alwise Vivarini (1480, Akademie) ist bereits genannt worden — und die älteren Maler bemühen sich, aus ihrem Kanon das Neue herauszulesen. Schon die beiden Werke des Bartolommeo Vivarini bekunden das Bestreben, die Seitenfiguren mit der dominierenden Mittelfigur durch bezeichnende Körperwendungen in Konnex zu bringen, und der Beschauer fasst ja in der That das Ganze als eins, aber die Rahmenpilaster drängen sich doch gar zu körperlich zwischen die dargestellten Figuren. Wie nun diese dreiteilige Form beibehalten und die Heiligen doch zusammenbringen?

Die Antwort giebt uns der grösste Sohn der anderen Künstlerfamilie, die zur Zeit der Vivarini in Venedig thätig war und aus stillen Anfängen sich zu einer Höhe erhoben hatte, welche die Muranesen weit unter sich liess.

Giovanni Bellinis Madonna (1488) in der Sakristei der Frari-Kirche ist eins der populärsten Bilder Italiens, eins der wenigen, die auch der Laie in seiner Erinnerung vom Rahmen nicht trennen kann. Das Bild trägt seinen Ruhm mit Recht. Die Komposition ist ganz unübertrefflich und man entdeckt immer neue künstlerische Feinheiten. Während auf den primitiven Kunststufen der Rahmen doch mehr oder weniger ein Aggregat des Bildes war, ist hier beides zu absoluter Einheit verschmolzen. Wir haben auch hier das Triptychon. Soll es einheitlich wirken, so muss, wie man von je anstrebte, die Mitte dominieren und die Flügel sich angliedern. Bartolommeo wollte durch seinen Aufsatz dieses Ziel erreichen, aber dieser bleibt, so glücklich er auch angepasst sein mag, eben doch etwas Angestücktes, Heterogenes. Bellini giebt die gipfelnde Be-



GIOVANNI BELLINI, MADONNA MIT
HEILIGEN IN DER FRARI-KIRCHE ZU VENEDIG

krönung durch eine Erhöhung und Öffnung des Mittelraumes, der zu einer Apsis mit Halbkuppel wird. Das ist so einfach und war doch vorher nicht, wenigstens nicht in der Malerei. Thatsächlich sieht aber ein venezianischer Chor mit seinem Abschluss zum Langhaus hin in der Frührenaissance genau so aus; wir erinnern an San Giobbe, dessen Choranlage schon in den sechziger Jahren von Pietro Lombardo ausgeführt wurde.

Die Heiligenfiguren auf den Flügeln des Altarwerks, die früher Gruppen für sich bildeten, dürfen nun den Raum mit der Gottesmutter teilen; denn die Nische mit dem Madonnenthron öffnet sich seitwärts mit Pilastern zu einem loggienartigen Umgang, der die Heiligen aufgenommen hat.

So hat Bellini von der alten dreiteiligen Form fast unmerklich übergeleitet zu dem Lieblingsthema der venezianischen Malerei, der Santa Conversazione.

Man kann nicht von diesem Bilde als Komposition sprechen, ohne den Rahmen zu berücksichtigen. Beides stammt aus einem Gusse. Jedes Glied der bemalten Architektur ist bemüht, auf den äusseren Abschluss hinzuarbeiten. Die Form der Halbkuppel der Nische findet sich reduziert auf den Rundbogen des Rahmens. Bemerkt sei, dass zur illusionären Wirkung dieses Rahmens, vertiefend, Luft schaffend, auch das Vorkragen der Pilasterkapitelle beiträgt, das sonst, zumal vor Landschaften, mit seiner zackigen Silhouette direkt sinnwidrig und störend empfunden wird. Ein feiner Künstler umreisst in solchem Falle innerhalb der Pilaster noch einmal das Bild mit einem einfachen Leistenrahmen, um die klare Silhouette des Bildes zu sichern. Aber gerade in Venedig ist diese gute Regel oft genug ausser acht gelassen worden.

Betrachten wir weiter die Korrespondenz von Bildarchitektur und Rahmen, so bemerken wir, dass sowohl die Stützen der Nischenkuppel in den mittleren Pilastern des Rahmens wiederkehren, als auch die Pfeiler, mit denen sich der Umgang nach aussen öffnet, durch die Eckpilaster des Rahmens aufgenommen werden. Die Horizontalbalken über den Bildpfeilern kommen nach vorn heraus und finden in dem Gesims des Rahmens ihre Fortsetzung. Unendlich fein ist der kleine Streifen dunkler Landschaft zu beiden Seiten des Bildes, in dem man nicht lediglich einen koloristischen

Kunstgriff zu erblicken haben dürfte. So wenig aufdringlich diese zarten Striche sind, so wichtig sind sie doch für die Wirkung des Bildes. Das Beengende, das der Raum bekommen musste, wenn



Choranlage in S. Giobbe zu Venedig

Bildarchitektur und Rahmen nun wirklich unmittelbar zusammenschlössen, scheint der Künstler empfunden zu haben und will uns, befreit von der Dumpfheit des geschlossenen Innenraumes, einen tiefen Atemzug thun lassen, indem er, ehe er sein Bild mit dem

Rahmen endgültig abschliesst, mit diesen Streifchen eine feine neutrale Zone schafft. Uns scheint das der letzte Strich unter diese edle künstlerische Rechnung zu sein.

Kräftig und originell wirken die Ornamente, die auf Gesimse und Rundbogen des Rahmens gesetzt sind, Kandelaber zwischen Sirenen und Delphinen, eine erfrischende Abwechslung gegenüber den unvermeidlichen Voluten mit flatternden Bandschleifen, welche in Venedig bis zur äussersten Grenze des Erträglichen als Giebeldekoration verwandt wurden.

Der Rahmen ist ganz vergoldet, die Ornamente auf gepunztem Stuckgrund; nur die Engelsköpfchen auf den Vorkragungen des Frieses, die den Pilastern entsprechen, sind lebensfarben, und die Rückwand, an welche die über Gesims und Rundbogen angebrachten Delphine und Sirenen sich anlehnen, lassen unter dem jetzigen Rotbraun noch das frühere Blau erkennen.

Dürfen wir über diesen Bellinirahmen ein Urteil in wenige Worte fassen, so scheint uns, wenn irgendwo, bei diesem Werke die Definition für den Bilderrahmen, die wir im Vorwort darzuthun versuchten, zuzutreffen: der Rahmen soll nicht nur eine äusserliche Umgebung des Bildes, sondern der plastische Ausdruck des Bildraumes sein.

Es bleibt uns noch übrig, die grosse, einheitliche Altartafel mit ihren Rahmen eine Strecke weit zu verfolgen. Vereinzelt ist sie schon früher aufgetreten und spielt in der Folgezeit die Hauptrolle. Hie und da tauchen, entsprechend der in ihren Mitteln nicht immer wählerischen Prachtliebe der Venezianer, die vielteiligen Systeme, wie in der Plastik, so auch noch in der Malerei auf, so in dem riesigen Altarwerk in SS. Giovanni e Paolo, über dessen — bellinesken — Schöpfer man sich noch nicht geeinigt hat. Der Rahmen dieses sechsteiligen Konglomerats schliesst oben mit einer Muschel und erinnert an das in der Frari-Kirche befindliche Grabmal des Melchior Trevisan († 1500) in farbigem Holzschnitzwerk.

Wer das Werk Guggenheims,[1]) das gerade in Bezug auf Venedig besonders sorgfältig bearbeitet ist, auf venezianische Bilderrahmen der Hochrenaissance durchblättert, die sich nach Format und

[1]) M. Guggenheim, Le cornici italiane etc. Milano, Hoepli.

Grösse für grosse Kirchenbilder eigneten, wird sich wundern, nichts zu finden. Die Lösung des Rätsels ist einfach. Wie mit einem Schlage verschwindet — wohlverstanden, für das feierliche Kirchenbild — der Holzrahmen. Solange die vielteilige Form des Bildes einen reichen Aspekt gewährleistete, hat man sich mit dem leichter zu bearbeitenden Holz begnügt. Der nun aufkommenden einfachen Form des Bildes muss ein vornehmeres Material zu grösserem Reichtum verhelfen; an die Stelle des Holzes tritt der Marmor. Die Kirchen Venedigs sind voll von diesen Rahmen. Der Kunstwert, den manche von ihnen besitzen, sinkt wesentlich durch die Thatsache, dass sie sich alle gar zu ähnlich sehen. Ein Beispiel mag für alle gelten. Die Kirche San Giobbe, deren dekorative Ausstattung wir als Werk der Lombardi schon mehrfach herangezogen haben, besitzt noch einen schönen alten Marmorrahmen, der ganz im Sinne des Chorabschlusses der Kirche aufgebaut ist; er kann als Repräsentant der meisten venezianischen Steinrahmen dieser Zeit gelten. Die schlanken Pilaster, am Sockel vorbereitet durch vorkragende Basen, tragen Kapitelle mit Voluten, die eigenartigerweise in Delphinform gestaltet sind. Darüber folgen Zwischenglieder, die aussehen wie Reste eines Gebälkes und die den Rundbogen tragen, der seitwärts mit den beliebten Seitenvoluten ansetzt. Oben wird der Rahmen geradlinig durch ein Gebälk abgeschlossen. Das Ganze ist mit zierlich liebenswürdigen Ornamenten bedeckt. Der Rahmen schliesst jetzt ein recht kraftloses Hiobsbild aus späterer Zeit ein. Man erlebt eine Überraschung, wenn man sich nun an Giovanni Bellinis Santa Conversazione (in der Akademie) erinnert, die für San Giobbe gemalt war. Es ist eines der frühesten Bilder dieses Themas. Die Pilaster der Madonnennische tragen die gleichen Ornamente wie die des Rahmens; die originellen Delphinvoluten und alle übrigen Einzelheiten der Kapitelle kehren wieder. Die Gebälkstücke über den Pilastern des Rahmens finden sich im Gesimse des Bildes bis aufs kleinste vorbereitet. Der alte Rahmen dieses Bildes muss — mit einer Veränderung der Verhältnisse — so ausgesehen haben, wie der Marmorrahmen in San Giobbe.

Dass mehrere ganz gleiche Rahmen sich in der Kirche befanden, kann nicht wundernehmen. In San Zaccaria zum Beispiel scheinen alle Rahmen des Langhauses nach einer Schablone gear-

beitet zu sein. An Bellinis Conversazione von 1505, die sich dort befindet, ist die gleiche Korrespondenz zwischen Bild und Rahmen zu beobachten, wie sie bei dem Altar für San Giobbe konstatiert



Giovanni Bellini, Marienaltar, in der Akademie zu Venedig

wurde. Dies ist bereits allgemeine Sitte in Venedig geworden. Es giebt eine ganze Reihe von Bildern des Cima, Montagna und anderer, auf welchen die Nische um den Madonnenthron durch Bögen, die nach vorn kommen, mit dem Rahmen in Konnex gebracht ist.

Es scheint, dass es den Venezianern vielfach wirklich nur um den Preis des Materials zu thun gewesen ist. Denn selbst noch an vielen dieser Marmorrahmen vom Ende des 15. und Beginn



ALTAR IN DER KIRCHE S. GIOBBE ZU VENEDIG

des 16. Jahrhunderts sind Spuren von Gold und anderen Farben zu finden, besonders an vertieften Stellen. Der Gedanke liegt nahe, dass die Farbe an den exponierten Stellen, also an den plastischen Ornamenten, abgeblättert sei. Wenn man aber im Gebiete der Malerei nach Bildern forschte, die Skulpturen nachahmen, so erhielte man vielleicht zu gunsten dieser Künstler ein anderes Resultat. Wir können leider nur auf ein spätes Beispiel verweisen. In der Akademie von Venedig befinden sich zwei Bilder des Paolo Veronese, darstellend die Figuren des Glaubens und der Barmherzigkeit. Sie sind als Statuen in ornamentierten Nischen gedacht. Die Ornamente heben sich in der Naturfarbe des Steines von der vergoldeten Grundfläche ab. Man könnte sich mit dem Gedanken befreunden, dass dies wirklich bei den bemalten Skulpturen der originale Zustand gewesen sei. Wären dieselben vollständig bemalt gewesen, so würde das eine Empfindungslosigkeit für die Verschiedenheiten des Materials voraussetzen, die man dem Renaissancemenschen nicht zutrauen möchte.

Die Rahmen beginnen in Venedig sehr früh schwerfällig zu werden. Schon aus dem 15. Jahrhundert giebt es Beispiele dafür, dass man durch eine Häufung der Träger die Form bereichern wollte. In dieser frühen Zeit geraten solche Rahmen noch recht zierlich, wie etwa bei Cimas Taufe Christi in San Giovanni in Bragora. Dort schliessen rechts und links gedoppelte Pilaster das Bild ein. Vor dieselben ist rechts und links je eine Säule gestellt, über welchen sich noch kleine Pilaster bis zur Höhe des Rundbogens des Bildes erheben. Oben ein Gebälk mit einem flachen Giebel. Auch hier sind noch viele Goldspuren zu sehen, und die Zwickel neben dem Rundbogen sowie der Giebel sind marmoriert, eine Bemalung, die in Venedig für Rahmen oft verwandt worden ist.

Später baut man für die Hochaltarbilder wahre Ungetüme von Rahmen, die wie ganze Fassaden aussehen. Ein Beispiel dafür wäre der Rahmen für Tizians Himmelfahrt aus der Frari-Kirche, der sich noch am alten Platze befindet. Er wirkt sehr unangenehm, weil der über alle Massen schwerfällige Unterbau an dem leichten oberen Teile des Rahmens eigentlich gar nichts zu tragen hat.

Tizian hat mehrfach für seine Bilderrahmen Jacopo Sansovino, (das bauliche Faktotum von Venedig), herangezogen. Wir besitzen



Tizian, Verkündigung, in der Kirche San Salvatore zu Venedig

von dessen Arbeiten noch den Rahmen zur Assunta im Dom von Verona, der dem Cima-Rahmen in San Giovanni in Bragora sehr ähnlich ist, und aus spätester Zeit noch ein ganz vorzügliches Werk, den Rahmen um Tizians Verkündigung von 1566 in San Salvatore in Venedig, für das späte Datum sehr massvoll und in der Idee äusserst originell. Der eigentliche Rahmen, der, einfach rechteckig, einen sehr reich skulpierten Fries und darüber einen ganz flachen Rundbogen trägt, ist einem architektonischen Gebäu vorgeschoben, dessen jonische Säulen und Gebälk hinter dem Rahmen hervorsehen und diesen ausserordentlich gefestigt erscheinen lassen.

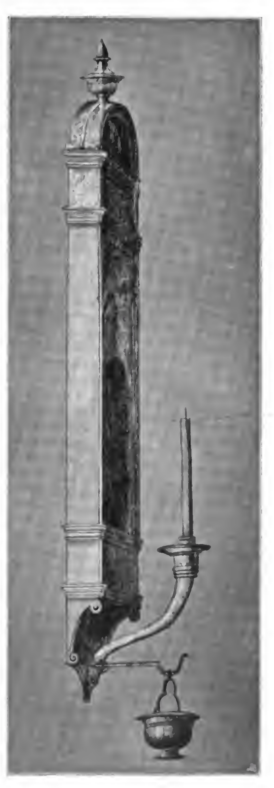
II. KLEINERE BILDERRAHMEN

Wenn der Geschmack der Venezianer für das grosse Altargemälde, das mit seinem Rahmen als ein feierliches Monument wirken sollte, im Cinquecento den Marmorrahmen für geeignet hielt, wurden die kleineren Bilder, die in Seitenkapellen, in Sakristeien und anderen weniger exponierten Kirchenräumen, sowie in Privatgemächern ihren Platz fanden, auch fernerhin mit Holzrahmen eingefasst. Das kleinere Format solcher Bilder brachte es ganz von selbst mit sich, dass man das leichtere Material beibehielt; denn es ist vor allem der Charakter des Transportablen, der ihnen im Gegensatz zu den grossen Kirchenbildern eigen ist. Diese kleineren Bilder dienen ja durchaus nicht immer dazu, den Altartisch zu schmücken — im letzteren Fall ahmen ihre Umrahmungen die Form der grossen Altarbilderrahmen nach und werden auch zuweilen in Marmor ausgeführt. Aber auch für solche Bilder, die man nach Belieben, auch in Privaträumen, an die Wand hing, nahm man oft architektonisch geformte Rahmen, fertigte sie aber von Holz. Ein Steinrahmen an einer Zimmerwand wirkt unangenehm, weil er unpraktisch ist durch seine Schwere. Gerade die Eigenschaft der Beweglichkeit, die solch kleinere Bilder so und so oft ihren Platz wechseln lässt, dürfte der Grund gewesen sein, weshalb auch die alten Rahmen beschränkteren Formats fast durchweg von ihren ursprünglichen Gemälden getrennt worden sind. Man unternimmt es nicht so leicht, mächtige Altarbilder zu verrücken und ihres Gewandes zu entkleiden, in der Zeit jedoch, welche die Rahmenuniformen erfand, die bis auf unsere Tage in Galerien und Ausstellungen gemeiniglich die Bilder umschliessen, hat man die stilvollen Umrahmungen der Renaissance entfernt, die wir heutzutage sowohl in Italien wie in anderen Ländern, wo es Kunstgewerbemuseen giebt, als selbständige Sehenswürdigkeiten bewundern sollen.



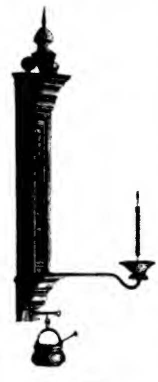
Rahmen im Stübchen der Hl. Ursula

Dass man Andachtsbilder für die Wände von Privaträumen auch mit architektonisch aufgebauten Rahmen umgab, würden wir uns nach dem heutigen Bestand nicht zu behaupten erlauben, wenn wir nicht aus alter Zeit schlagende Zeugnisse dafür hätten. So finden wir unter Carpaccios Bildern der Ursulalegende einen solchen Rahmen an der Wand des Stübchens der Ursula, welche dem Vater ihre Gründe an den Fingern herzählt. Dagegen sehen wir in dem Schlafgemach der Heiligen, der im Traum der Engel erscheint, an der Wand ein Madonnenbild hängen, das von einem Rahmen ohne streng architektonische Gestaltung, mit oberem Halbrund, umschlossen wird. Und ganz ähnlich sieht der Rahmen um das Madonnenbild aus, das in dem phantastischen Repräsentationsraum auf Giovanni Mansuetis Darstellung des Kreuzeswunders (Akademie, Venedig) die Wand schmückt.



Rahmen im Schlafgemach der Hl. Ursula

Ausserdem giebt es noch — sehr vereinzelt — in Italien Bilder religiösen Inhalts, wie etwa Madonnen, welche sich, so gut wir das beurteilen können, noch in ihren ursprünglichen Rahmen befinden, die lediglich aus vier ornamen-



Aus Mansueti's Kreuzeswunder

tierten Leisten bestehen. Im wesentlichen scheint jedoch das Sujet des Bildes für die Form des Rahmens bestimmend gewesen zu sein. So dürfte man wenige Porträts finden, die von einem Pilasterrahmen umschlossen würden. Wie gesagt, in diesem Punkte haben uns die Sünden unserer Vorfahren die Sache so erschwert, dass wir vielfach nur Analogieschlüsse machen können und in vielen Fällen womöglich nur auf das noch viel gefährlichere Kriterium unseres Geschmackes angewiesen sind.

Wir waren bestrebt, uns in diesen Zeilen hauptsächlich an solche Rahmen zu halten, die entweder noch ihre ursprünglichen Bilder oder doch stilistisch passende tragen, indem wir zu gunsten der Klarheit unseres Gesamtbildes auf Heranziehung eines grossen Materials, das zu Gebote stände, verzichteten. Wenn wir jedoch nun einen kurzen Überblick über die stilistische Entwicklung der kleineren venezianischen Bilderrahmen zu geben versuchen, müssen wir notgedrungen hie und da von unserer Regel abweichen.

Konnten wir den Holzrahmen beim grossen Altarbild in Venedig selbst nur bis an die Schwelle des Cinquecento verfolgen — auf dem venetischen Festlande und in den übrigen Teilen Oberitaliens spielt er auch später noch eine Rolle — so können wir aus den kleineren Rahmen wohl noch manche formale Aufschlüsse erhalten. Wir möchten auch hier unserer Regel folgen, zunächst die architektonischen Rahmen zu besprechen, können jedoch nicht vermeiden, dass zugleich gewisse Beispiele herangezogen werden müssen, die sich vom einfach-rechteckigen Rahmen nicht mehr viel unterscheiden; denn die Stufenfolge zwischen den beiden Extremen ist in Venedig so vielgestaltig, dass schwer eine Grenze zu ziehen ist.

Wir können zunächst eine Reihe kleinerer Rahmen nachweisen, die dem Gange der Entwicklung der Monumentalrahmen Schritt für Schritt folgen.

Aus dem Trecento, dem wir als Beispiel den Cusighe-Altar entnommen hatten, ragt auch bei den kleineren Rahmen die rundbogige, byzantinisierende Form bis ins Quattrocento hinein. Das Museo civico in Padua besitzt ein byzantinisches Madonnenbild mit einem kleinen Rahmen aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts — heute gelb bemalt, sicher nicht in der ursprünglichen Farbe. In



Rahmen aus der ersten Hälfte des XV. Jahrh. im Museum zu Padua

vier schlicht zusammengefügte Leisten, mit durchbrochenem Ornament verziert, ist eine portalähnliche Öffnung eingesetzt. Durchbrochene Eckfüllung umgiebt den Rundbogen, der mit Nasen besetzt ist und auf strickartig gewundenen Säulenpärchen ruht. Im Ornament fehlt völlig die Spitzbogenform. Als ein steinplastisches Beispiel aus dem Trecento nennen wir ein kleines vergoldetes byzantinisches Madonnenrelief in Santa Maria Mater Domini. Die geringe Be-

tonung des Architektonischen, die wir im beginnenden 15. Jahrhundert bei den grossen Rahmen beobachteten, sehen wir auch an diesen kleinen Werken. Von gotisch gipfelndem Aufbau ist nichts zu bemerken. Es kommt auch vor, dass die Säulchen, die bei dem Rahmen in Padua den Rundbogen stützen, zu Konsolen zu-



Byzantinisches Madonnenrelief in S. Maria Mater Domini zu Venedig

sammenschrumpfen, wie bei dem höchst einfachen Rahmen um Jacopo Bellinis Madonna in der venezianischen Akademie.

Von venezianisch-gotischem Typus, aber mit stark orientalischem Anklang, ist ein kleiner Rahmen, mit einer gänzlich übermalten Madonna aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, im Arsenal in Venedig. Er ist ganz in durchbrochenes Ornament aufgelöst, wirkt

aber längst nicht so zierlich, wie etwa der grosse Vivarini-Rahmen in Bologna, sondern schwerfällig, wohl hauptsächlich durch die seltsame Koordination der Kielbögen, die oben nicht klar abschliessen.

Dem genannten grossen Rahmen von 1450 in Bologna möchten



J. Bellini, Madonna in der Akademie zu Venedig

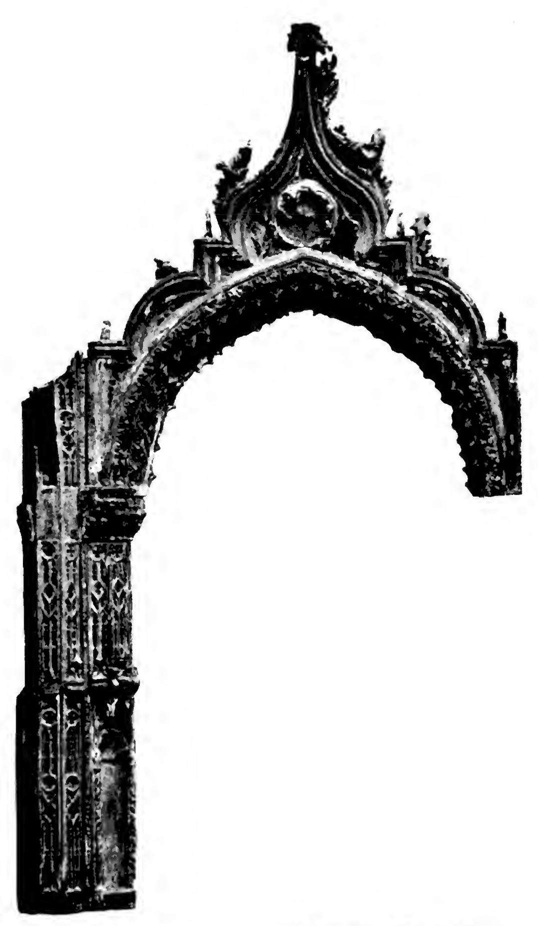
wir vielmehr, um noch ein paar gotische Rahmen heranzuziehen, einen kleineren Rahmen der Domopera von Orvieto stilistisch gleichsetzen. Hier ist die durchbrochene Filigranarbeit des Ornaments bereits völlig spitzbogig, reich, ohne aber das Werk geradezu zu überladen, wie das bei dem Rahmen im venezianischen Arsenal der Fall ist. Oben erkennen wir wieder die laternenmässigen, eingeschnürten Fialen und die zu reichem Geringel verwilderten Krabben, die den vielgestaltigen Spitzbogen umkleiden, und in ihrer vorzüglichen Erhaltung uns Gelegenheit geben, den Abschluss des Rahmens in Bologna zu rekonstruieren.

Das vollendetste Werk dieser Epoche, bereits mit leisen Anklängen an die neuen Kunstformen, wohl ziemlich genau um die Mitte des Quattrocento anzusetzen, möchten wir in dem ganz ent-



Madonnenbild im Museo dell' opera zu Orvieto

zückend gearbeiteten Fragment eines Rahmens im Guggenheimschen Besitz erkennen, welcher aufs genaueste die Form der Porta della Carta nachbildet. Die Bündelpfeiler mit gemeinsamen Kapitellen, welche breite Horizontalen in das Gebilde bringen; Nischen mit gewundenen Säulchen für Statuen; über dem eigentlichen kraft-



RAHMENFRAGMENT IM BESITZ
VON M. GUGGENHEIM, VENEDIG

vollen Spitzbogen ein scharfgespitzter Giebel in der oft beschriebenen treppenartigen Form; zwischen beiden Giebeln das Medaillon, bei dem Rahmen — stark zerstört — als gotischer Knauf, bei der Thür als Rundfensterchen mit der Halbfigur des segnenden Heilands — all diese Formen haben die beiden Werke gemeinsam.

Neben diesem luftig-zierlichen Kunstwerk nimmt sich recht



Rahmen im Museum Poldi zu Mailand

robust aus und gemahnt an die geballten Formen des Rahmenwerkes Bartolommeo Vivarinis von 1474 ein ganz winziges Rähmchen mit einer Muraneser Pietà im Museum Poldi in Mailand. Es ist etwas plump gearbeitet, aber so ausserordentlich charakteristisch mit den einfachen klaren Linien mit auffallend starker Betonung der Horinzontale, dem wuchtigen Unterbau und den springenden Krabben, dass es sich sofort für immer einprägt. Es



Aus G. u. A. Muranos Marienkrönung

ist kaum mehr als eine Pace, wie sie etwa auf den grossen Wandtafelbildern der Giovanni und Antonio von Murano in Venedig der heilige Maler Lukas in Händen hält.

Für die Zeit, in der sich die Renaissanceformen in der Dekoration zuerst Geltung verschaffen, haben wir einen ganz merkwürdigen Beleg in einem ziemlich grossen Rahmenwerk, einem Triptychon im Museo civico in Venedig, welches heute drei Tafeln, angeblich von Antonio Vivarini, die Madonna mit zwei Heiligen, einschliesst, die aber nicht zugehörig sein können. Die Rundbogenarchitektur der Bilder gerät in unerträgliche Kollision mit den Eckfüllungen der Kompartimente, in die sie eingefügt sind, und auch in der Farbe sind die Bilder viel zu schwach, um bei diesem höchst anspruchsvollen Rahmen bestehen zu können.



Triptychon im Museo Civico zu Venedig

Dieser Rahmen zeigt gotische und Renaissanceformen unverhohlen nebeneinander. Die äussere Hülle des Rahmens weist uns die vegetabilische plastische Ornamentik der Renaissance, während die nächste Umgebung der Tafeln gotische Formen zeigt, Rundbogen mit Nasen und Konsolen und durchbrochenen Zwickeln. Der schwarzgemalte Ornamentstreifen, der auf den Leisten entlangläuft, welche die Bilder zu innerst des Rahmens einfassen, findet sich in Venedig gerade in dieser Übergangszeit häufig, ist übrigens, wie uns scheint, gewissen Ornamenten abgelauscht, die sich an den Thüren von San Marco finden.



Die reine Renaissancedekoration der Fläche können wir in der plastischen Verzierung des äusseren Rahmenwerkes auch nicht erkennen. Wenigstens die beiden äussersten Horizontalleisten tragen ein höchst pikantes Ornament, das in seiner züngelnden Beweglichkeit viel eher die gotische Tendenz zeigt, als dass es uns an ein Empfinden für die blosse Existenz in der schönen Fläche denken liesse.

Und charakteristisch für eine solche Übergangszeit ist auch der Aufbau des Werkes. In den scheinbar so ruhig und gleichmässig zusammengefügten Leisten ist der architektonische Charakter nur verhehlt. Die beiden wagerechten Leisten finden keine senkrechte Fortsetzung, bekennen sich vielmehr als Basis und Gesimse, und dass die Vertikalen der innern Rahmenleisten auf die Basis aufstossen, ohne unten horizontal weitergeführt zu werden, verleiht ihnen die tragende, das heisst nach oben strebende Tendenz der Pilaster.

Wir hatten in Florenz eine Rahmenform als typisch für das ausgehende Quattrocento beschrieben, die mit den Eucharistietabernakeln in der Form, wie sie in Florenz ungemein beliebt war, viel Verwandtschaft besitzt. Der venezianische Frührenaissancerahmen hat einen ganz ähnlichen Aufbau. Es ist auch hier der Pilasterrahmen mit dem Rundbogenabschluss. Formale Unterschiede



RAHMEN IN DER SAMMLUNG
EDWARD JOSEPH ZU LONDON

wären, dass diese Rahmen, bei denen in Florenz die Konsole unten für ihre Verwendung als Wandrahmen sprach, in Venedig durchweg als Standrahmen gebildet sind, obgleich sie ganz gewiss



Altar in der S. Marcus-Kirche zu Venedig

auch zu anderen Zwecken verwandt worden sind als zum Schmuck der Mensa. In Florenz kommt im Quattrocento nur selten eine Durchführung der Pilaster durch Basis und Gesimse vor, in Venedig ist sie die Regel. Ein fast durchgehender Mangel dieser vene-

zianischen Rahmen ist die zu schmale Bildung des Rundbogens, der den Rahmen bekrönt. Es kommt auch vor, dass er zu breit ist, nur der richtige Mittelweg wird mit Konsequenz vermieden. Dieser Rundbogen muss unbedingt mit den Pilastern korrespondieren und sollte ebenso breit sein wie diese, weil sonst seine Zugehörigkeit nicht mit Notwendigkeit einleuchtet. Die Ornamente an diesen Rahmen sind zuweilen ganz ausgezeichnet, aber man hat des Guten zu viel gethan. Wo nur eine Fläche sich bot, wurde sie gefüllt. Ja, um Platz für diese Dekoration zu gewinnen, wurden zuweilen dem Rahmen statt der einfachen, das Bild umgebenden Leisten, die ihren guten Zweck haben, ganz überflüssigerweise zwei, drei und mehr solcher Leistenrahmen eingefügt von der einfachen Perlschnur bis zum breitesten Ornamentband. Wir empfehlen einen Vergleich der auf Seite 65 und 129 abgebildeten Rahmen. Man wird gestehen, dass der venezianische Rahmen durch das ablenkende Spiel mit dem Detail eine weit weniger klare Räumlichkeit ausmacht als derjenige aus Florenz, der in edler Gemessenheit sich für das plastische Ornament mit den strengen Zierformen der Antike begnügt, sogar die stillen Flächen der Basis und des Frieses nur mit Majuskeln oder bescheidenem Ornament bemalt. Bei der anspruchsvolleren Malerei der späteren Zeit erscheint dann in Florenz auch die plastische Flächenverzierung, die schliesslich, je mehr sich im malerischen Stil die Gebärde zur klassischen Ruhe verlangsamt, doch wieder verschwinden muss.

Die venezianische Steinplastik, die wir wieder zum Vergleich heranziehen, bietet Parallelbeispiele genug. Man denkt an die ansprechenden Lombardi-Altärchen in San Marco, die durch ein glückliches Zusammengehen von Figur und Umrahmung recht flächig wirken. Aber was am Rahmen selbst an Ornament mit Vernunft gespart wird, ist oben am Rundbogengiebel um so weniger edel zugesetzt. Vereinzelt vorkommende Rahmen — ein solcher mit einer ferraresischen Madonna befindet sich in der venezianischen Akademie — bei denen das Gesimse ohne eine Andeutung der Stützen durchgeführt ist, korrespondieren etwa mit dem durch eine gewisse einfache Würde imponierenden Grabmal des Dogen Malipiere (1462) in San Giovanni e Paolo. Einen Seitenhieb auf die Gedankenarmut der Lombardi können wir uns hier nicht versagen.

indem wir das Portal der Kirche San Giotte, deren Dekoration auch in die sechziger Jahre fällt, danebenhalten. Grabmal und Thür gleichen sich wie ein Ei dem anderen.

Die Giebel dieser venezianischen Bilderrahmen werden fast



Cosimo Tura, Madonna in der Akademie zu Venedig

nie nüanciert. Sie sind rundbogige Streifen mit den üblichen Abstufungen und werden mit Schleifenvoluten besetzt, die nicht immer so zwingend mit dem Rundbogen verknüpft erscheinen, wie dies bei den Florentiner Rahmen der Fall ist, so dass der Rundbogen meist recht hart auf das Gesimse stösst. Auf dem venetischen Festland, nicht in Venedig selbst, kommen auch Giebel vor, die nicht eine gemalte Lünette einschliessen, sondern durchaus mit

plastischem Ornament gefüllt sind, wohl eine Entlehnung aus der Lombardei. Wenigstens ist dort und in der Emilia diese Dekorationsform oft zu finden.



Grabmal des Dogen Malipiero in S. Giovanni e Paolo zu Venedig

Der Dreiecksgiebel ist nicht in Venedig gebräuchlich geworden. Von Bilderrahmen wüssten wir etwa einen plumpen Marmorrahmen in Santa Maria Mater Domini, und auch in der übrigen Steinplastik nur vereinzelte, wie die beiden Tabernakel in Santa Maria dei Miracoli oder in San Pietro Martire in Murano. Nebenbei sei bemerkt, dass diese Eucharistietabernakel, welche in Florenz be-

deutende Bildhauer zu ihren dankbarsten Aufgaben rechnen, in Venedig gar keine Rolle spielen.

Bei manchen Rahmen, hauptsächlich solchen, deren Bilder sich dem quadratischen Format nähern, wird der Giebel ganz fortgelassen. Natürlich vor allem bei Bildern im Querformat, die aber überhaupt nicht viel vorkommen, und erst zu einer Zeit, wo man



Pietro Lombardi, Tabernakel in der Kirche dei Miracoli zu Venedig

bei den Rahmen an die Stelle des Pilasters bereits gerne die vorgeschobene Säule setzt; nach lombardischer Art, wie an vielen venezianischen Portalen auch, reich verziert mit Blattbüscheln, schrägen Kanneluren etc. Ein solcher Rahmen im breiten Format, als Wandrahmen mit Konsolen gebildet, hängt in der Sakristei von San Giobbe, mit einer Verlobung der Katharina von Previtali. Der Rahmen gehört zu den sorgfältigst gearbeiteten in Venedig, nimmt



PREVITALI, VERLOBUNG DER
HL. KATHARINA, IN S. GIOBBE ZU VENEDIG

auch durch seine Bemalung, die getreu restauriert sein soll, eine Sonderstellung ein. Der Rahmen ist in der Hauptsache vergoldet, auch die Leiste mit plastischem Ornament zwischen den Konsolen. Die übrigen Flächen tragen gemalte, nicht plastische Dekoration und zwar goldenes Ornament mit roten Tüpfchen auf dunkelbraunem Grund. Die Zwischenräume der Tropfen am Gesimse sind blau.



G. Bellini, Madonna mit Heiligen, in der Akademie zu Venedig

M. Guggenheim in Venedig, dem die Akademie viele Bilderrahmen verdankt, hat mit einigen Veränderungen eine Nachbildung dieses Rahmens für eine Madonna des Bellini daselbst entworfen, die aber in ihrer grellen Vergoldung den vornehmen Geschmack des alten Rahmens nicht erreicht.

Wie die grossen Marmorrahmen des Cinquecento immer anmassender werden durch Verdoppelung der Säulen und starke Profilierungen, so giebt es auch unter den Holzrahmen kleineren Umfangs Beispiele für Ausartung der venezianischen Prunksucht. Aber es giebt glückliche Lösungen, zu denen wir einen ungemein reich dekorierten Rahmen um eine Kreuztragung des Schiavone

in San Giovanni in Bragora rechnen möchten. Vor das Gerüst dieses Rahmens, das im wesentlichen mit dem zuletzt beschriebenen in San Giobbe übereinstimmt, treten rechts und links zu den



Schiavoni, Kreuztragung in der Kirche S. Giovanni in Bragora zu Venedig (darüber Bildnis des Erlösers, von Carpaccio)

flankierenden Ecksäulen noch einmal Säulenpaare zwischen vorkragender Basis und Gesims, so dass sich ein reicherer Gesamtanblick nicht denken lässt. Und doch sieht der Rahmen durchaus nicht schwerfällig aus. Wir sind überzeugt, dass gerade diese vorgeschobenen Säulenpaare über den Konsolen mit Engelsköpfchen den wuchtig gebildeten Rahmen leicht erscheinen lassen. Zu ent-

fernen ist natürlich der Aufsatz, ein Brustbild Christi, in echtem Renaissancerähmchen, das mit einem wüsten Volutengeschlinge dem Schiavonerahmen aufgeklebt ist.

Eine einfachere Rahmenform, ohne Pilaster, nur mit seitwärts weit ausladendem Gesimse und ebenso gebildeter Basis, gewissermassen ein Kompromiss zwischen dem architektonisch und dem einfach rechteckig gebildeten Rahmen und die Normalform der



Rahmen in Privatbesitz zu Mailand

inneren Hausthür, ist in Venedig nicht mit so grossem Reichtum ausgebildet worden, wie in der Lombardei, wo man diesen Rahmen sogar für Bilder allergrössten Formats mit Vorliebe verwendet. In Venedig kommen solche Rahmen nur um die Wende des Jahrhunderts, ganz bescheiden ornamentiert, vor.

Mit dem fortschreitenden Cinquecento werden die Rahmen immer unfeiner. Das architektonische Gerüst wird aufgelöst. Die Ornamente werden gröber, grossformiger. Die Stützen werden lebendig, gleich Delphinen oder menschlichen Halbfiguren gebildet. Basis und Gesims werden zu plastischem Ornament aufgelockert,



Rahmen im Museo Civico zu Padua



Rahmen im Besitz von M. Guggenheim, Venedig

bis dann schliesslich alle feineren Dekorationsformen unter den öden Barockvoluten verschwinden, die in mehr oder weniger faulen Windungen den ganzen Rahmen umschleichen.



Bellini, Bildnis des Hl. Lorenzo Giustiniani, in der Akademie zu Venedig

Um noch ein Wort zu sagen über die einfachsten aller Rahmen, die aus vier ornamentierten Leisten ohne alle architektonischen Ambitionen zusammengesetzt sind, so konstatieren wir, dass derselbe in Venedig wie auch in den anderen Gegenden Italiens, erst nach der Mitte des 15. Jahrhunderts auftritt. Das älteste Beispiel mag der Rahmen sein, welcher Bellinis Bildnis des heiligen Lorenzo

Giustiniani (Akademie, Venedig) umschliesst. Der Ornamentstreifen ist übrigens das einzig Alte daran. Die umkleidenden Goldsleisten sind nicht nur modern, sondern auch modernisiert. Das Ornament ist mit Lasurfarben auf goldenen Grund gemalt. Solche Rahmen sind selten. Ein ähnlicher, kleinerer — der Bellinirahmen ist von



Rahmen eines Madonnenbildes in der Erlöserkirche zu Venedig

ausnehmend grossem Format — befindet sich in der Galerie Morelli in Bergamo.

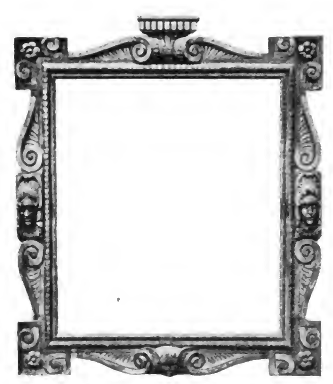
An die Stelle des gemalten Ornamentes tritt dann das plastische und macht hier alle Wandlungen vom Zierlichen — ein wahres Juwel dieser Art umrahmt in der Kirche Il Redentore eine bellineske Madonna — bis zur allmählichen Vergröberung mit. Ein Beispiel für die spätere Zeit, wo der Rahmen im Verhältnis breiter wird, um die vergrösserten Formen des Ornaments aufzunehmen, ist ein Rahmen um eine Madonna Paolo Veroneses in Vicenza.

Schliesslich tritt an die Stelle dieser Rahmen mit der typisch stillen Silhouette und dem Flächenornament der ausgesprochene



RAHMEN EINES MADONNENBILDES
VON PAOLO VERONESE, IN VICENZA

Barockrahmen, der an Stelle der geraden Randlinien natürlich auch wieder seine Voluten präsentiert, denen alles Ornament der Flächen zum Opfer fallen muss.



Venezianischer Rahmen aus der II. Hälfte des XVI. Jahrhunderts im Besitz von M. Guggenheim, Venedig

Im selben Verlage ist erschienen:

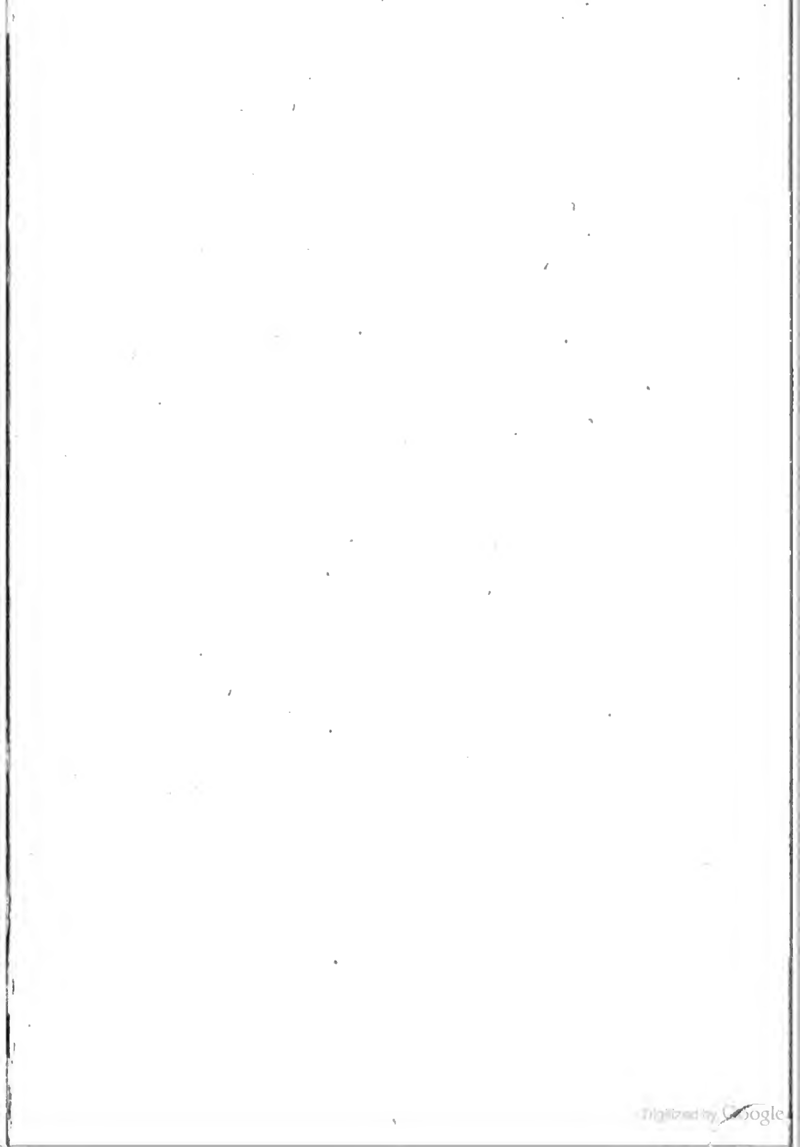
DIE KLASSISCHE KUNST

EINE EINFÜHRUNG IN DIE ITALIENISCHE RENAISSANCE VON HEINRICH WÖLFFLIN

Zweite durchgesehene und vermehrte Auflage

Ein Band in Gross-Oktavformat von 286 Seiten mit 112 Abbildungen. Preis broschiert 9 M., gebunden 10 M.

Der Verfasser möchte das moderne Publikum, das ausschliesslich für Frührenaissance schwärmt, über Wesen und Entstehung der klassischen Kunst in Italien aufklären, die Motive zeigen, die die Kunst am Ende des XV. Jahrhunderts über das »Quattrocento« hinausdrängten. Die Untersuchung beschränkt sich im wesentlichen auf Florenz und Rom und ist in der Art geführt, dass zunächst die Hauptwerke der grossen Meister Lionardo, Michelangelo, Raffael, Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto auf ihre künstlerischen Absichten geprüft werden und dann die Charakteristik des Klassischen in drei Kapiteln systematisch gegeben wird.



DENKMÄLER
DER RENAISSANCE-SCULPTUR
TOSCANAS

IN HISTORISCHER ANORDNUNG UNTER LEITUNG VON

WILHELM BODE

HERAUSGEGEBEN VON FRIEDRICH BRUCKMANN

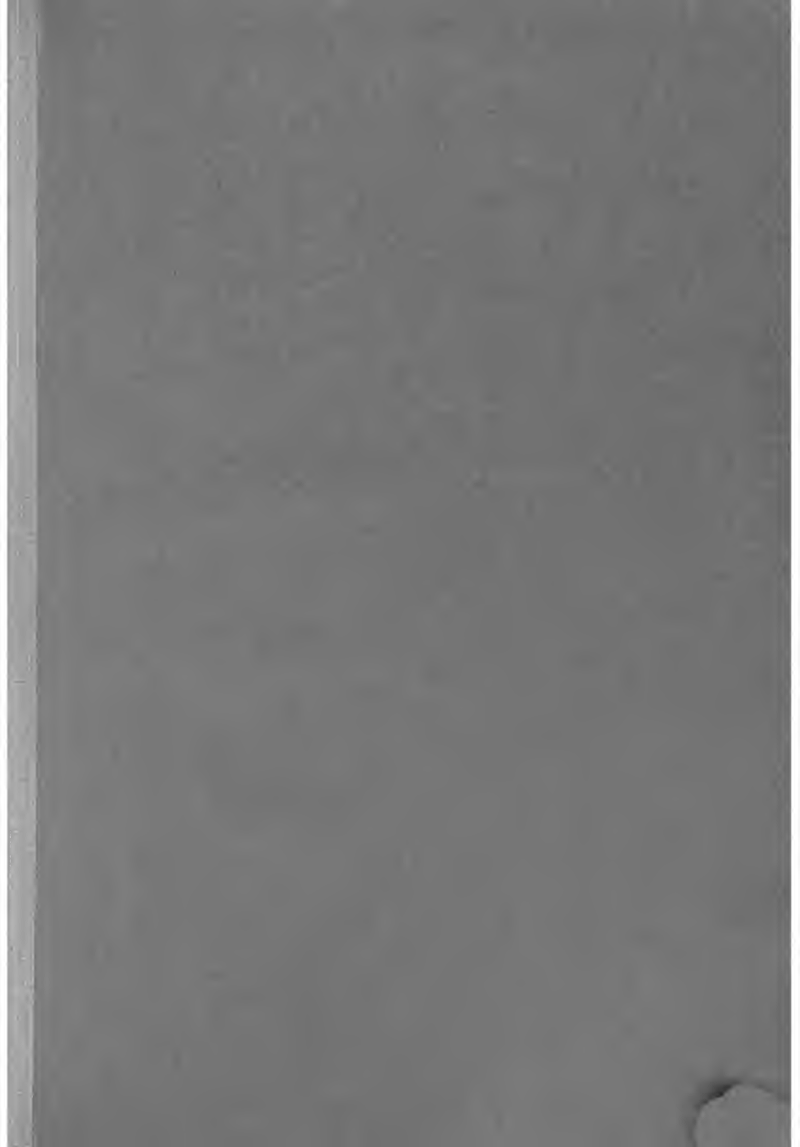
Unveränderliche Phototypien nach Originalaufnahmen

Gross-Imperialformat 46X65 cm. In Lieferungen zu je 5 Tafeln

Der kritische Text von W. BODE erscheint in zwangloser Folge

Jede Lieferung 20 Mark

Das grundlegende Werk fasst die plastischen Meisterwerke der toscanischen Renaissance in ausgezeichneten Reproduktionen grössten Formats mit begleitendem Text aus berufenster Feder zusammen. Sehr viele, in Privatbesitz und entlegenen Sammlungen zerstreute Werke werden hier überhaupt zum erstenmale veröffentlicht. Bis Ende des Jahres 1901 wurden in 80 Lieferungen u. A. folgende Meister behandelt: Ghiberti, Niccolo d'Arezzo, Ciuffagni, F. Brunelleschi, Nanni di Banco, DONATELLO, seine Nachfolger und Mitarbeiter, die Familie DELLA ROBBIA, Desiderio da Settignano, Bernardo und Antonio Rossellino, Benedetto da Majano, Matteo Civitale, Mino da Fiesole. Der Gesamtumfang des monumentalen Werkes wird voraussichtlich 110 Lieferungen nicht überschreiten.






AUG 2 0 1930


Digitized by Google